



**FACULTAD DE FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y
TEORÍA DEL ARTE**

“MANOLO MILLARES SAL Y LA ESTÉTICA PAUPERISTA”

AUTOR: DANIEL RAMÓN PRIETO FERNÁNDEZ

DIRECTOR: JESÚS MARÍA CARRILLO CASTILLO

TESIS DOCTORAL EN EL PROGRAMA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

2016

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN	19
LA ESCENA ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE	35
I. EL ORDEN VISUAL	37
Capítulo I	
1.-El orden de visión	37
1.1 -Contra la visión monofocal	39
1.1.1 -Los Modos de Pensar del Arte. Filosofía del orden de visión	50
1.1.2 -Doctrina sobre la interpretación y el orden de visión	61
1.2- La estética: discurso, origen y significación	69
1.2.1 -La problemática noción de representación/ A vueltas con la noción	74
1.2.2 -La noción de expresión. Indagación de la forma/ A vueltas con la expresión	77
1.2.3 - Evaluación de la cosa arte	84
1.2.4 - Límites de la estética..	90
1.3- La estética pauperista	92
1.3.1-Impresión de lo verdadero que se transforma en lo auténtico	98
1.3.2 -La estética pauperista en la cultura aborigen canaria.	
La serie plástica de M.Millares <i>Aborígenes</i>.	111
1.3.3 -El arte prehistórico fundando la estética de M.Millares	113
II. DISCUSIÓN ESTÉTICA	135
Capítulo II. De lo que retorna	135
2.1 -La Obra de arte como discurso	138
2.2.-Un enfoque que no es el de estilo	142
2.2.1-Valores estéticos	145
2.3 -Estructuras ontológicas en una obra de arte. Lo pobre como indicación y énfasis	155
2.4 - El cambio de paradigma estético	159
2.5 -Lo Feo y la Ironía, dos Indicaciones del realismo	161
2.6 -El arte de masas: El <i>Kitsch</i>	164
2.7 - La Conciencia estética	172
ESCENA PLÁSTICA Y PENSAMIENTO FILOSÓFICO	181
ÁMBITO DE SIGNIFICACIÓN	
I. DESTRUCCIÓN Y CREACIÓN	184
Capítulo III. Destrucción / Creación de la forma y el sentido	
3.1. -En las ruinas de la forma	194
3.2-La creación de sentido	205

3.3 - Creación de formas: cerebro y visión	206
3.3.1 -Análisis de la mirada en la creación de forma	210
3.3.2 -Visión y mirada en la teoría lacaniana	213
3.4 -Mirada y fotografía	218
 II. DECONSTRUCCIÓN/ <i>DESTRUKTION</i>	 224
 Capítulo IV. Deconstrucción/ <i>Destruktion</i> de la forma y el sentido.	
4.1 -La relación de la <i>deconstrucción</i> de Derrida y la de <i>destrucción</i> de Heidegger	224
4.2. -Las vanguardias como artefacto de propuesta teórica	225
4.3. -La <i>destruktion</i> del órgano corporal y su organización	232
4.3.1 -La metafísica de la carne	243
4.4. -El <i>Homúnculo</i> : Pobreza y muerte, lo más humano	248
4.5 -La Diferencia, huella, traza y origen	254
4.6 -El harapo puesto al desnudo	257
 ESCENA PLÁSTICA: LA IDEA DE CREACIÓN	 272
 I. ÁMBITO DEL SENTIDO	
Capítulo V. La idea de Creación de sentido	272
5.1 -La imagen –pensamiento	273
5.1.1- La idea de Creación y creatividad	282
5.1.2-Tener una idea artística	283
5. 2-La relación entre pintura y cine	292
5. 2.1-Manolo Millares en el cine	305
5.2.2-Cine y Pintura en el sistema de las artes: la pobreza en el cine	307
5.3-Acumulaciones de residuos en el arte contemporáneo	309
5. 3.1-La Arpillera, metáfora de la miseria y lo originario	316
5. 3.2-La creación de objetividad	319
5.3.3-Desechos, harapos, pobreza y basura en el arte matérico de Millares	324
5.4- Metáfora y gesto en la doctrina de la creación	328
5.5- ¿El arte es capaz de crear objetividad?	337
 II. LA CAUSACIÓN MENTAL	 346
 Capitulo VI. El proceso creativo.	 346
6. 1-El proceso creativo según el psicoanálisis.	346
6.2- Interés del Psicoanálisis por el arte y la estética	352
6.2.2 -Teoría freudiana del Inconsciente y la Creatividad	354

6.2.3 -Origen sexual de la creatividad	355
6. 2.4-Teoría de la sublimación	356
6. 2.5-La fantasía. Juego y creación artística	358
6. 2.6-La inspiración	358
6. 2.7- Psicología del creador	360
6.2.7.1- El receptor, el proceso de recepción.	361
6.2.8- El goce estético	362
6. 3 -Pensamiento del signo. Lenguaje plástico y lo originario	363
6.3.1-Los vínculos de la tradición. Los rastros	374
6.4 -El Lenguaje plástico de Manolo Millares	379
6.5 - Destrucción/ Creación. Construcción/ Deconstrucción	390
6.5.1- Origen, originalidad, lo originario fundante	393
6.5.2-Destruir la superficie	397

ESCENA TEMPORAL _____408

Representación de la dimensión temporal de la estética pauperista

I. PRIMITIVISMOS Y ARCAÍSMOS... 417

Capítulo VII. En torno a la huella, traza, vestigios y vida cotidiana	417
7.1-La huella, de los arcaísmos, culturas primitivas, huella arqueológica	418
7.1.1-Análisis del concepto de huella en la obra de Millares	421
7.1.1.1- Huella, vestigios y fragmentos, repetición y vida cotidiana	437
7.1.1- Conversión y fuga de lo cotidiano. En busca de lo original, primigenio y singular	449
7.1.2-Primer Congreso de Arte de Santander	463
7.1.3-Trazas expresivas ante la angustia creadora. Las primeras influencias	471
7.2-La voluntad de lo cotidiano y del fragmento. Un realismo verista	480
7. 2.1-El uso fragmentado del fragmento. El collage	482
7.3-Artefactos estéticos en el Arte Contemporáneo	484
7.4- De la estética a la ética y desestetización del arte	484

II. LO DIFERIDO	496
Capítulo VIII. Estética de lo Diferido....	496
8. -Deshacer cambios. Duchamp y el arte-tiempo...	496
8.1. -Ars Machina - Deus electrónica....	497
8.2.-Un arte telecomunicacional antes de Internet....	498
8.2.1.-De la Visión máquina a la obra abierta....	499
8.2.2.-Interfaces sonido - imagen; el cuerpo – máquina...	501
8.3.-El ready-made...	502
8.4.-El tiempo filmico...	506
8.4.1-El cine. Pauperismos en el cine europeo	508
8.4.2-El cine italiano (1940-1945): cine y espejo de la realidad...	511
8.5.-Una estética de la realidad como fragmento pobre del cotidiano...	516
8.5.1-El Cine Neorrealista italiano en España	521
8.5.2- Duelo diferido o negado	522
 ESCENA POLÍTICA	 528
I. SUBVERSIÓN Y ANTROPOPOLÍTICA	
Capítulo. IX - Arte y Política	529
9.1-La Guerra	532
9. 2- El compromiso político en el pensamiento estético	535
9.3- Arte y compromiso político en Canarias	537
9.3.1-Un análisis de los significados de la obra de Millares podría señalar	543
9. 4-La subversión en Europa	544
9.5-Stampa Popular, primera red de artistas antifranquistas	549
9.6- Grupo EL PASO. Un realismo feroz. Lo más humano surge de su miseria	558
9.6.1-Un realismo feroz. Lo más humano surge de su miseria	560
9.7- Un arte recio, profundo, grave y significativo	563
9.7.1-Frente a la materia. Caligrafía y vacío	565
9.7.2-El realismo matérico de Millares	567
9.7.3-La Madurez	573
9.7.4-Desechos, harapos, pobreza y basura en su arte matérico pauperista	574
9.8-La Internacional Situacionista y la action painting americana	578
9.9-El Partido Comunista, plástica y cine. Pobreza y subversión	583
9.10- Estética y hombre-historia. El personaje oscuro	585
9.10.1- El Dolor	589
CONCLUSIONES	600
BIBLIOGRAFÍA	616

PRESENTACIÓN

¿Por qué realizar una investigación en esta temática?, ¿Por qué desplegar la relación entre estética pauperista y los realismos?, ¿Por qué hemos escogido a este artista? Son interrogaciones a las que se responde en esta investigación y constituyen el objetivo principal de ella. Nos preguntamos por los conceptos y nociones que articulan discursos entre disciplinas diferentes y para las que el sistema del arte es su articulador principal. Esta ha sido nuestra posición epistemológica, considerar al arte como el gran articulador de los diversos ámbitos implicados en su comprensión: historia del arte, filosofía, socio-política, antropología, arqueología, del arte como materialidad. Hablando de él desde la materia y los objetos trabajamos entre otras con las nociones de imagen-pensamiento, modulación, pobreza, la vida y sistemas productivos, la cotidianeidad, huella y trazas, y que resultaron eficaces para realizar lo que denominaríamos paralajes entre disciplinas o ámbitos de conocimiento. Son escasos los estudios sobre esta estética y su incidencia en el ámbito de las distintas artes así como en el de la historia del arte. Pocos han sido los historiadores del arte que han llamado la atención sobre este vacío académico. Una de estas excepciones la encarnó Juan Antonio Ramírez. Lo hizo tomando el sistema del arte en sí mismo, como articulador de poéticas, pensamiento, poderes y estética pauperista. Estética esta que realiza realiza con eficacia epistemológica dicha articulación.

La Tesis que se despliega lo hace en el ámbito de tres líneas de discurso: una línea histórica que es el ámbito de producción de las imágenes. Otra línea argumental que es ámbito de producción de los significados y que podríamos llamar metafísica y antropopolítica y una tercera línea argumental del ámbito de producción de sentidos, la que despliega argumentos que van desde los análisis psicológicos, las escisiones del ver/pensar a la implementación de polaridades tales como Deconstruir/ construir, la Destrucción/Creación; el Primitivismo/ la vida cotidiana y la Subversión /crítica. Registros articulados como capas geológicas u hologramas de red.

La historia del arte en concreto es presentación, es producir, recoger, unificar el arte en el presente, traerlo a presencia como saber como testimonio de una época y dominación en el ámbito del discurso. La historia del arte plantea un camino de regreso y un proceso en el que se trata de reiterar una pregunta fundamental sobre lo heredado y señalar en el centro de su propio discurso el lugar del olvido y el proceso de la pérdida del centro. Historia del arte como recorrido de procesos, transformaciones y conjunciones, del devenir del sistema arte. La

mirada recoge y desplaza lo disponible para hacerlo presente, pero la mirada de la historia del arte está siempre afectada por una irritación que perturba la pura facultad de ver, ya que vemos desde el presente hacia atrás, y contra la cual se vuelve permanentemente; para acceder a la pureza de los hechos, sin poder reconocer que esa irritación no es otra cosa que la misma facultad de ver. El camino de regreso de esa destrucción pertenece a esa historia, desde siempre pertenece a esa historia.

Nuestro análisis de la estética pauperista fue integrando diferentes niveles de análisis: Neurociencia y cerebro-visión, cambios y realidad. Nivel metafísico y las interrogaciones sobre el ser que esta estética realiza. Historia del arte: evolución de esta estética, diferentes reediciones y la escena artística en la que surge Manolo Millares. Nivel semiótico: lenguajes, pictograma, ideograma, fonograma y Signos; comunicación y arqueología. Nivel Psicológico-Psicoanalítico: el núcleo del Real, constituido por la enorme diversidad de estímulos que el hombre es incapaz de percibir y por tanto de representar e interpretar; el papel de la memoria. Nivel sociológico constituido por la sociología de la pobreza y el arte de masas.

Hoy vuelve a aparecer en el panorama artístico internacional esta estética pauperista señalando una respuesta a la especulación que se hace en ciertos ámbitos intelectuales y de opinión pública referidos a un futuro negativo de la humanidad que ha olvidado su esencia, envuelta en una crisis antropológica de la misma. Como respuesta a la virtualización y muerte del sujeto y del cuerpo, a la banalización de las relaciones sociales. Señalando la deshumanización de la sociedad de la información provocada por el desarrollo de las nuevas tecnologías, de los neo liberalismos económicos y los sistemas políticos que les dan cobijo. Como respuesta metafísica al excesivo énfasis de los discursos sociopolíticos en el imaginario de escenarios de futuro muy negativos o muy complacientes con la realidad a advenir. Como respuesta a los discursos que territorializan la pobreza, sosteniendo que es pobreza de la humanidad y no de países. Aparece como estética de la contracción, de la recesión; de la construcción/destrucción. Discurso estético que se opone a las estéticas y realizaciones del arte de lo pulido, brillante, impoluto de algunas manifestaciones artísticas actuales. Estética que se manifiesta como resto sólido en la dinámica: extensión/contracción y que ofrece una estructura de significados, repertorios de formas y semiótica de sentidos y lenguajes que dan cuenta de este proceso: por un lado, de expansión-dilatación-extensión y por otro de contracción-repliegue-recesión. Estética que denuncia en tiempos de escasez la pérdida de subjetividad de lo humano.

El artista que proponemos analizar no es un desconocido, pero la bibliografía existente hasta ahora y reflejada en este apartado, ha incidido principalmente en sus vinculaciones con el informalismo en relación con el contexto ideológico y cultural del franquismo coetáneo. Proponemos fijar la atención en otro problema: el pauperismo, la estética de la pobreza, como fenómeno internacional, con especial relevancia en Europa y EEUU, ámbitos culturales de los que nos ocupamos en este trabajo. Enfocando el análisis de un caso particular, pero dejando claro que Millares no fue un artista sólo pauperista, analizaremos la relación entre este artista y otros pauperistas, acotando los límites entre esta estética y las del realismo. Entendemos que esta sería la originalidad de esta investigación.

La formulación de la tesis de investigación quedaría señalada indirectamente en el contexto conceptual que a continuación describimos y en su formulación al final de este texto como hipótesis de trabajo. Si bien destacamos que la intención es hacer un desarrollo temático, una genealogía, no una biografía de Millares. Nos proponemos analizar la estética pauperista que va integrando en repertorios de formas, matrices de significados, semióticas de sentidos, comunicación y lenguajes, los primitivismos de las vanguardias históricas; un discurso de rechazo y resistencia social, una ética civil, contra las dictaduras y un referente sobre la pobreza, crudeza, malestar de la vida urbana, la desafección sociopolítica frente a la virtualización y muerte del sujeto moderno. Esta estética señala claramente la alteridad, lo “otro”, del pensamiento, de las formas, de la vida en sociedad, de los regímenes políticos, de las masas depauperadas. Sin olvidar que construyó uno de los universos plásticos más singulares del arte español del siglo XX y que realizó durante 24 años una extensa producción, en la que sobresalen sus Pictografías canarias, Muros, Arpilleras, sus Homúnculos, sus Artefactos para la Paz, sus Humboldts, sus Antropofaunas y Neanderthalios y sus numerosos Cuadros y personajes históricos de la represión social y política en España.

Para una gran parte de la población mundial, hoy el itinerario entre la vida y la muerte pasa necesariamente por la miseria, que los convierte en víctimas o verdugos sin vía de escape alguna: pobreza y violencia están poderosa e indisolublemente unidas y funcionan como un excelente dispositivo de control demográfico. Las obras de muchos artistas también transfieren al universo artístico, de manera más velada en algunos casos, la pobreza como efecto del sistema capitalista y la miseria como causa primera de los horrores derivados de ésta: exclusión, desplazamiento, hambrunas, epidemias, genocidios. Especie de pornomiseria de la que resulta imposible una respuesta absoluta, dado que las obras se ubican en ese inaprensible intersticio entre lo real de su representación y prácticas artísticas en tanto que

interpretaciones del mundo. Así pues, lo que comienza como metonimia termina transformándose en metáfora.

La modernidad ha inscripto la idea misma de destrucción en el corazón de la redefinición del arte. Esta voluntad de hacer tabla rasa se ejerce en cada uno de los niveles del acto creador. Destitución de sujetos tradicionales del arte, dislocación de la figura, explosión e incendio del planeta y de la perspectiva. El estatuto del objeto artístico (coherencia, límites, verticalidad, etc.) es puesto en negativo, mientras se afirma, a través del arte, una ambición reformista, antropológica y social.

Al mismo tiempo que constituye un desarrollo metafísico, el arte moderno se asignó también otros objetivos. En el inicio ser el reflejo de la civilización de la que él emana, y testimoniar las transformaciones dónde se inscribe y que son la sede de transformaciones sociales, políticas, científicas o filosóficas. Se puede ver, siguiendo el ángulo de visión que se adopte, en las innovaciones formales que el arte quería realizar, el eco de las grandes revoluciones técnico-científicas que había desustancializado el mundo y reemplazado la materia por el movimiento (el futurismo), la forma matemática (el constructivismo), la luz (el Op-art) o la energía. O encontrar en ellas el trazo consciente o inconsciente de grandes angustias que han devorado nuestro siglo, de obsesiones fantasmáticas como la alienación, la despersonalización, o la locura. Se pueden también interpretar las múltiples formas de anti-arte que florecieron desde entonces, durante casi una cincuentena de años, como una imagen de las dudas que caracterizaron a una civilización en algunos aspectos demasiado lúcida, que no gestiona más para creer en su propia legitimidad, y que hace de la denuncia de sí el acto ético supremo.

Hacia finales del s. XX comienza a producirse un cambio en la manera de interpretar la realidad, que llega a nuestro país en la primera década del XXI y que hace que se desplace la comprensión de lo político, del estado de las cosas políticas que señalan el desfondamiento de una subjetividad mercantilizada, colectivos sin futuro y avance de la pobreza en el planeta. La comprensión y percepción social de los colectivos privilegiados comienza a ser cuestionada junto con los generadores de opinión. Con ello comienza a hacerse visible la caída de los consensos que sostenían el fundamento del sistema democrático, en definitiva la caída de ese orden constitutivo que genera la nueva manera de mirar y reconocer la realidad otra construcción social de la realidad y el discurso. Ese cambio cultural señala unas grietas que se hacen visibles en Europa, EEUU y que deja al descubierto el conflicto siempre latente en lo social, entre las élites privilegiadas y legitimadas política y socialmente y los no

privilegiados, los que obedecen. Los conflictos se van politizando y se observa una traducción de los fenómenos sociales a toda práctica política. Se traducen de manera simplificada lo existente. El arte traduce el existente, construye un lenguaje de comprensión, compone un relato sencillo y transmisible del discurso de realidad. La materia prima disponible son los dolores de las gentes y entra a sí a formar parte de la lucha discursiva sobre lo real. En este sentido el arte posee en sí mismo una dimensión política y las estéticas pauperistas un lugar en ese despliegue discursivo generador de realidad.

Es destacable una modificación cultural profunda que provocó un cambio en la lente con que mirar una realidad y en la construcción de nuevos sentidos con que interpretarla así como en la construcción de un nuevo interés general. Un orden naturalizado de lectura de la realidad que parecía imposible de transformar, creado por el *stablishment* del poder social, comienza a agrietarse y a mostrar sus fisuras; llegando las traducciones de la realidad a todos los ámbitos, y desde luego es parte del impulso que genera la vuelta de estas estéticas de la pobreza. Se construye como armazón de comprensión que permite una lectura distinta de lo existente en el ámbito político y en la antropolítica del arte. Crean relatos capaces de generar nueva realidad y que no forman parte necesaria de la certeza, o la verdad, que pueden ser relatos imaginarios que metaforizan de manera sencilla y eficiente un sentir compartido en lo social. Se trata más de crear la vivencia de autenticidad más que de verdad o certeza para ser capaces de generar realidad y efectos reales. Efectos culturales y políticos reales. Las crisis son un fenómeno permanente en la cultura occidental, forman parte del existente desde siempre. Operan a modo de bisagras para crear y romper los espacios estancos y con ello se empieza a construir una modificación o cambio cultural que puede llegar a tener expresión en la política institucional. Los consensos se hacen con intercambios y seducción, ya que las diferencias son permanentes, y el arte es capaz de entrar en los dos ámbitos.

Pese a los ingentes esfuerzos del arte por desmarcarse de lo artístico, cierto sueño de orden persiste aun. Basta recordar como persistió durante la década del 1980-1990. El neo-expresionismo, el neo-geo y el simulacionismo parecían volverse hacia los movimientos coherentes del pasado. Julian Schnabel, Anselm Kiefer, David Salle y otros muchos recuperaban para el arte visos de monumentalidad, innovación e importancia. Pero para muchos críticos, entre ellos Arthur Coleman Danto (2005, p.67) filósofo del arte, todas aquellas nuevas corrientes tenían algo de artificial. Las enmarcaba en un impulso institucional que pretendía reencauzar la historia tras un período de desorientación aparente. En su opinión las obras de artistas como los arriba mencionados no respondían al flujo evolutivo de la

historia del arte, sino a las exigencias de los coleccionistas y marchantes. Su voz, entonces tuvo gran resonancia y al menos durante un tiempo volvió a darse el consenso en el mundo del arte. Las obras y artículos críticos estaban plagados de denuncias contra la transformación del arte en mercancía por parte de la sociedad de consumo. También omnipresente era el rechazo de la ilusión de originalidad y autenticidad que había alimentado los movimientos artísticos anteriores. Estas posturas estaban respaldadas por un extenso *corpus* de teoría posestructuralista que desafiaba a los artistas y críticos a deconstruir los significados ocultos de los medios de comunicación de masas y la cultura elevada con vistas a revelar su complicidad con las estructuras coercitivas de poder (Eleanor Heartney, 2001, P.63). Pero en algún momento, durante la década del 1990 esa sensación de unidad se derrumbó, dejándonos inmersos en lo que se ha calificado de estado de pluralidad o imperio del caos.

En esta tesis se formulan las siguientes interrogaciones: ¿Cuál es hoy el papel/función del arte y la producción cultural en nuestras sociedades? ¿Cuál es el papel del autor? / ¿La función del autor como productor? ¿Cómo se valoriza la producción cultural/artística? ¿Cómo se inserta la producción cultural en el régimen general de producción de valor? ¿Cuáles son las posibilidades de articular política y arte? ¿Cuáles las posibilidades y los límites de la práctica artística radical: la posibilidad de vehiculizar resistencias, discursos y prácticas contrahegemónicas, prácticas políticas de subversión?

La era de profusión, que hoy persiste, se caracteriza por un *maremagnum* de teorías críticas acumuladas a lo largo de décadas: teoría pos-estructurales, marxismo, feminismo, psicoanálisis, formalismo, multiculturalidad y filosofía analítica, entre otras. Las que a veces entran en conflicto y compiten por un mayor grado de interpretación y certeza de este complejo sistema llamado arte. Los críticos describen las obras como reflexiones sobre el estado psicosocial del artista, como síntomas de un patriarcado etnocéntrico, como prueba de la desconexión entre signo y significante o como síntesis pasadas de moda de la lógica inherente a los materiales. El trabajo de renovación formal y conceptual sobre el objeto arte que desarrollan las vanguardias artísticas desde la segunda mitad del siglo XIX, que por el trabajo, la práctica crítica de subversión y cuestionamiento sobre los modos, los valores y las instituciones de la producción cultural contemporánea. Debido, a la generación de nuevas condiciones sociopolíticas y culturales.

¿Cuáles son estas condiciones nuevas que reclaman un acercamiento innovador? A grandes rasgos, sin proponer ningún orden causal o de preeminencia: 1) El museo, en la forma según

la cual fue la referencia de la estética y de la historia del arte, ya no existe. La institución museística se ha dispersado y se ha difuminado. El museo de las obras maestras ha desaparecido o, mejor dicho, en realidad los museos están pletóricos de obras maestras. Las catedrales de la creación se han multiplicado hasta tal punto que ya no pueden pretender alojar los tesoros únicos del arte. El museo se mantiene como un lugar de culto, pero lo hace en el mismo sentido en el que las catedrales también lo son: el recuerdo de lo antiguo atrae a muchedumbres de turistas, y ya no a creyentes. En un mismo momento, el museo se ha racionalizado e industrializado: el templo se ha convertido en una fábrica para procesar los flujos de visitantes que viven allí experiencias estéticas o artísticas que ya no son individuales ni sublimes, sino calibradas y formateadas, concretamente por la mediación cultural, la información y la comunicación destinada a públicos segmentados. El museo es, también, una fábrica de acontecimientos y una tienda de recuerdos. Tiende a convertirse en una especie de centro comercial cultural donde se prodigan los eventos y las ofertas artísticas, pero también el ocio y el consumo culturales. Su entrada en el mundo del consumo-diversión.

2) La producción artística se ha industrializado y profesionalizado, incluyendo lo que concierne al arte de élite. Hay una producción industrial de obras de arte. Un “gran artista”, sea en las artes tradicionalmente reconocidas sea en la música *techno*, es hoy alguien que produce para un mercado mundial de acontecimientos y públicos con la ayuda de asistentes y gestores: es un empresario y un mediador, cuyo arte consiste más bien en la puesta en escena de una práctica artística que en las obras. Las bienales, las grandes exposiciones, los grandes conciertos y los festivales son la ocasión de esta puesta en escena. En el caso de que haya algo así como “obras”, éstas son masivas, realizadas industrialmente o colectivamente, y necesitan un sistema de producción tanto técnico como comercial y financiero. Por ejemplo, en el terreno de la escultura, las obras-performances de Christo y Jeanne-Calude en sitios gigantescos, o las enormes esculturas de Richard Serra, son ejemplares respecto a esta nueva situación. Incluso teniendo en cuenta que Bernini, Rubens o Tintoretto tuvieron verdaderos centros de estudios y talleres de producción, los artistas contemporáneos han pasado a una escala incomparablemente superior.

3) El arte conoce la misma globalización que los demás sectores activos. Las Bienales, Trienales, Documentas, los festivales, los encuentros, las exposiciones itinerantes, los seminarios y los simposios de artistas, son los lugares de encuentro y de cruce de objetos y artistas en un universo donde se confrontan constantemente lo local y lo global, y donde se encuentran culturas y tradiciones. Los grandes museos abren sucursales o antenas. Esto comenzó con la política de expansión y de deslocalización del museo Guggenheim en los

años noventa, continúa y se amplía con los proyectos de diáspora del Louvre, del Centro Pompidou o de la política de exposición global (*global enlightenment*) del Museo Británico. Los museos se han convertido en marcas, al igual que las producciones de la industria del lujo, y estas marcas obedecen a la lógica de la globalización. Esto significa también que existen tensiones sobre el mercado de las materias primas culturales, como lo hay para el mercado de los metales, del petróleo o de las divisas. Una de las consecuencias importantes, más allá de esta entrada en un mercado mundializado, es que la significación de las producciones artísticas baila entorno a estos encuentros y asociaciones, y que se vuelve, en gran parte, independiente de las intenciones de los autores: la recepción, con sus condiciones variables, define una significación también variable, y no al revés. Se ha pasado de un mundo en el que los significados se suponían estar determinados o al menos gestionados por los artistas, y en el que a los espectadores se les pedía un esfuerzo para descifrarlas, a un mundo en el que flotan en un alto grado de apropiaciones, desvíos, desubicaciones y reinscripciones.

4) Hay una producción industrial todavía más considerable en el dominio de las artes llamadas menores o populares y en el de la cultura en general: música popular, canción de autor, vestidos, diseño y entorno, moda, cine y televisión, videojuegos. Sea cual sea el juicio que pronunciemos sobre esta producción, ahí está y ya consiguió alterar el orden del arte. No sólo ha naufragado el sistema tradicional de las Bellas Artes, sino que también se han alterado las jerarquías entre las artes y su propio interior. ¿Quién tiene prioridad hoy?

A la par de esta globalización, industrialización y estetización, se da una explosión del turismo y con ello una turistización del mundo. El turismo no es sólo la primera industria del mundo: se trata también de una manera de estar en el mundo, de una actitud existencial que tiene mucho en común con la actitud estética: el desinterés, la búsqueda de la novedad y de lo distinto, de la frescura y de la liberación de la mirada, la apertura a nuevas experiencias y sensibilidades, por más que todo esto se traduce, finalmente, en visitas gregarias de monumentos restaurados, en la compra de *souvenirs* auténticos, *made in China* y en el consumo industrial de la cultura.

5) Se ha desarrollado y se desarrolla una estetización general de la vida, de los comportamientos. Aunque no sepamos cómo definir la belleza, sí sabemos que es un valor superior, tal vez incluso el valor por excelencia de nuestro tiempo. De algún modo, el elemento estético se ha separado del arte para invadir la vida. El dandismo se ha convertido en una trivialidad democrática: la vida debe ser vivida, vista y juzgada estéticamente.

Todas estas cuestiones definen una nueva situación que no tiene mucho que ver con la que vio nacer a la estética y la filosofía del arte en los lindes entre el XVIII y el XIX. La recepción de las obras por parte del público se ha convertido en la difusión de las mismas entre públicos múltiples y segmentados, es decir, plurales. Las obras de arte han sido reemplazadas por máquinas de producir experiencias del arte, se trate de la máquina museo, de la máquina de los medios de difusión, de la producción industrial de la belleza ambiental, o de la actividad de producción de artistas que son, a la vez, empresarios. En cuanto a los criterios de evaluación, estos irrumpen y son emitidos según los diferentes públicos que, democráticamente, reclaman su parte en el juicio de gusto. En resumen, la estética, que tuvo su anclaje en objetos e instituciones, en un cierto mundo del arte en el que había obras, críticas, aficionados, espacios bien limitados, una rareza organizada, procedimientos de admisión y de validación definidas, ha perdido más que su suelo firme: ha perdido su territorio.

La consecuencia es que importantes inflexiones deben ser aportadas al discurso estético y que ciertas cuestiones deben ser revisitadas. Objetivo que nos hemos propuesto en esta investigación.

Las inflexiones comportan tres puntos: la ontología de los dispositivos de producción, la naturaleza de la experiencia estética, los *qualia* estéticos, entendidos como unidades comprensibles de sensaciones y sentidos presentes en una obra de arte. Las nuevas interrogaciones derivan en poética y en belleza, dos registros fundamentales de todo discurso estético.

Tal abundancia teórica, proliferación de modelos y medios, nos sitúan frente a la pregunta ¿cómo argumentar que todos estos modelos y ejemplos pertenecen a una misma disciplina? Para hallar alguna respuesta lo primero es preguntarse cómo se ha llegado a esta situación y volverse a preguntar ¿Qué es el arte actual si se puede englobar tal diversidad? Responder a estas preguntas tal vez sea más acuciante para la crítica que para una investigación sobre un sujeto parcial como es la estética pauperista. Pero de esto se trata y es otro de nuestros objetivos, desentrañar la cualidad, estructura y composición del discurso estético pauperista ubicando en su centro la pobreza.

Entre los antecedentes señalables de esta investigación, están los trabajos de Ángeles Alemán, las investigaciones de alumnos de Juan Antonio Ramírez, Documentales de Eva Millares, el gran acervo de críticas sobre la obra de Millares, la investigación de Estela Ocampo Siquier “Primitivismo en el arte moderno”, Jordi Ibañez Fanés “La Poética del Informalismo”, y Los escritos del mismo pintor, que son muy variados incluyendo narraciones y de crítica de arte.

Se trata de una estética que retorna con fuerza en los tiempos actuales, tal vez como respuesta a lo pulcro, pulido e impecable, señas de identidad del imaginario de la época actual, como las esculturas de Jeff Koons. Lo pulido más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general, encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido, lo impecable, no ofrece resistencia ni crítica, no daña. Convoca los “me gusta” y así toda negatividad resulta eliminada. Un arte que intercambia más complacencias que crítica, superficies satinadas y pulidas.

Esta estética pauperista señala claramente la alteridad, lo otro, del pensamiento, de las formas, de la vida en sociedad, de los regímenes políticos de las masas depauperadas. Una estética que ordena un campo escópico de visión en el que lo otro del pensamiento y de la realidad, queda integrado en sus operaciones.

Definida con antelación la metodología incluyó:

La recogida de datos se centró en: el análisis bibliográfico, documental y visual, del despliegue de las estéticas realistas, de la pobreza, de los informalismos etc. Datos de la vida y obra del artista; entrevista a familiares, junto a las diferentes miradas críticas que su trabajo alentó.

Elaboración de bases documentales.

La realización de cartografías mentales, de campos conceptuales diferentes, de conceptos cercanos y más alejados, sobre los pauperismos: Históricos, filosóficos y biográficos.

Realización de cartografías de relaciones y conceptos de la Historia del arte con el mundo cultural y social de su época.

Elaboración de diagramas que ligen la tridimensión: los muchos Millares.

La construcción de máquinas conceptuales.

-Entrevistas personales a miembros de la familia del pintor.

- Contacto visual directo con la obra completa del artista (Catálogo razonado. Manolo Millares, 2004).

-La observación de la obra nos lleva al análisis y este a establecer constantes generales, que permitan proyectar en otros componentes de esta estética lo encontrado. El estudio de obras y series temáticas del pintor, como documentos en sí mismo. Además de considerar otros datos en el análisis de contenidos estéticos. Utilizando técnicas descriptivo-interpretativas.

.Comenzamos por un relevamiento histórico de esta estética desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad del artista. Señalando los exponentes más significativos.

-Definiendo las relaciones básicas con el cine de su época y la literatura, como campos temáticos en los cuales poder profundizar. Utilizando método filológico-histórico que permita establecer generalidades o recurrencias en uno y otro campo. Señalando sujetos literarios, cinematográficos y plásticos comunes. Marcando un “modo de ver” y “de interpretar”, común a las tres disciplinas artísticas, para ir desplegando una hermenéutica de superficie (que ve e

interpreta) tanto el imaginario y la vida del pintor como el impacto de diversas influencias socioculturales en dicha vida y obra.

Señalando e identificando los diferentes universos de significado (vanguardias, posiciones políticas, cultura, etc.) que Millares contactó.

Subrayando y analizando los ámbitos de las preocupaciones compartidas con las diferentes vanguardias: definimos distintos planos sémicos de esta estética pauperista y de su lenguaje artístico.

Describiendo y utilizando métodos de la estética filosófica, una estética “pauperista” que se enmarca dentro de lo que podríamos llamar la doctrina estética del realismo, aún insuficientemente trasladada al plano historiográfico. Acotando los límites del pauperismo en la doctrina estética del realismo.

Métodos y técnicas utilizadas en conjunto: Comparativo- historiográfico, hermenéutico, filológico, de historias de vida, analítico conceptual y descriptivo-interpretativos.

Muestro mi más sincero agradecimiento al Director de esta Tesis Dr. Jesús María Carrillo Castillo por su valiosa orientación y dedicación. Agradezco también al Tribunal encargado de la valoración de la misma, por su atenta lectura y participación.

INTRODUCCIÓN

Frente a un mundo cada vez más digitalizado y virtual, tan influido por lo identitario de imágenes de realidad, se enfatiza esta estética de lo real, de lo cruel, del desgarramiento real, que vuelve a señalar los problemas metafísicos del Ser, de lo originario del ser, su “*ereignis*”, de la diferencia y de la desigualdad social. Una estética capaz de poner en discurso crítico las deformaciones del poder político y socio-económico; que enfoca la subversión, contestación crítica de los sistemas socio-políticos y la injusticia social. Una estética que se reedita para señalar desde el realismo una construcción deformada del habitar en la naturaleza social; estética que marca en la realidad la deformación de una mirada sobre sí misma, la construcción de hipótesis injustas, la discontinuidad en la visión de la realidad, en definitiva de lo que señala las dos potencias del ser: la diferencia y la repetición. Estética que se opone a lo pulcro, a lo pulido e impecable, que son señas de identidad de la época actual, que ha llegado a permear el arte y que encarna la sociedad positiva de los países ricos en el presente. Un arte sin drama, que no daña, de lo que gusta a todos, un arte complaciente.

La tesis que desplegamos en esta investigación queda definida en los siguientes términos: “La estética pauperista ofrece una riqueza signífica suficiente para que el creador ligue a sus signos la construcción de una simbólica personal que va transformando en lenguaje plástico. Signos y símbolos personales configuran un lenguaje plástico subjetivo. Y con ello, el discurso emergente puede transformarse en juicios intelectuales equivalentes a los de la filosofía, las ciencias, la religión y la sociopolítica. La creación de imágenes de conocimiento e imágenes de pensamiento, sobre la actualidad temporal, sobre el espacio histórico, confluyen en la creación y sostenimiento de un nuevo orden de visión. Modo de visión que incluye, en el caso de Millares, un orden visual específico, basado en una perspectiva abisal, de representación de lo profundo, de los sentimientos irracionales y propia de un pensamiento abismal, emocional, de representación de lo otro del pensamiento, su componente de sentido. Y en lo social: la representación de lo que retorna. Lo que retorna en lo primitivo y arcaico, en la construcción de formas, en los procesos sociopolíticos de represión, en el aparecer del ser. Orden visual que incluye en el campo escópico de la visión

lo opaco de la racionalidad, que no es exactamente la sensibilidad y que no sólo es privativo de Millares, sino del arte contemporáneo y que hace surgir otra relación del ver/ pensar que se despliega en sus distintos repertorios plásticos. La mimesis parece regresar a través del realismo a un lenguaje que refleja la diversidad de las ciencias del hombre y otra relación ver/ pensar: es el cuerpo el que ve, pero aquello visto no es retiniano es pensamiento; que en Millares sería pensamiento abismal: de las profundidades de las causas mentales, de lo otro, de la imagen y del pensamiento. El apoyo en este discurso estético sostiene a un sujeto creador que se enfrenta a los vacíos de representación, a las faltas de palabra, de testimonios en tiempos de silencio social. Esta estética le ofrece la generación de diversos y diferentes núcleos de sentido tales como lo cruel, lo siniestro, la fealdad, lo des-hecho, la basura, la miseria, etc. Le ofrece, además narrativas del silencio, conceptos, en los que apoyar el testimonio de la existencia y la crítica de una época oscura de la historia de España.

El abordaje metodológico de un símbolo no es menos importante que el análisis de sus funciones antropológicas y teológicas. Epistemologicamente no hay ningún dominio de conocimiento más difícil de delimitar que el proceso de simbolización, ya que en él intervienen múltiples niveles de experiencia, desde el juego complejo de nuestras percepciones hasta los más elevados grados de elaboración y de sistematización de nuestras representaciones del mundo. En esta época pretender estudiar todos los asuntos y aspectos de un tema resulta una empresa desmedida, estéril e individualmente irrealizable. La simbólica general tiene que admitir nociones primeras justificables: la existencia de un orden en el universo; la probabilidad de analogía o de homología de estructuras entre un orden parcial y un orden total, vale decir de una lógica de la analogía; el uso, la experiencia de y con los símbolos organiza un arte de simbolizar, no tan sólo simbólicas. Por último tiene que admitir la existencia de estructuras antropológicas de imaginario. Algunos autores como Jung, Burkhard, Sartre la llamaron imagen primordial, arquetipo o engrama de imagen original, esquema presentificador de gestos e impulsos inconscientes. Más que de una imagen original culturalmente se trata de una experiencia concreta individual.

En Gilles Deleuze (Deleuze, 2005, p.89), encontramos una filosofía de la constitución de lo sensible en la óptica de una crítica del sujeto sustancial impregnada de la influencia de George Simondon (Arne De Boever, 2012, p.47); de quien toma la tesis fundamental de la constitución de la subjetividad como singularidades a-subjetivas y pre-individuales. Un trabajo que ya había realizado Merleau-Ponty al re-interrogar la visión, al mismo tiempo que la pintura. Busca una vez más las palabras del comienzo, capaces de nominar el hecho del

milagro del cuerpo humano, su inexplicable animación, su diálogo mudo con los otros, el mundo, él mismo y la fragilidad de este milagro. Deleuze apoyado en las investigaciones de Simondon, y rompiendo de esta manera con la imagen tradicional del pensamiento, pasará de una lógica del sentido centrada de manera husserliana en la producción de idealidades en el pensamiento, a una lógica de la sensación donde el pensamiento produce la imagen-pensamiento, la cual choca brutalmente con un signo sensible heterogéneo. Se trata de la heterogénesis. Entonces si la filosofía tiene un dominio propio no puede estar por ello aislada de otras formas del pensar; arte y filosofía dependen del pensar, en tanto que tienen una misma finalidad: inventar nuevas posibilidades de vida, dar testimonio por la vida, llevar la vida a su más alta potencia. Simondon mostraba que el individuo, se trate de un sujeto o de cualquier otra cosa, no estaba jamás dado sustancialmente, sino producido dentro de un proceso de individuación que él comprendía como disparidad problemática, es decir un acto, una relación. El sujeto no estaba jamás dado, se constituía por su propio proceso. “El concepto de modulación es capital para comprender el alcance de la noción de estética y diferencia en Deleuze, como diferencia productiva, originaria, en sí”(Gil Mussano, 2001, p.9). La estética pauperista construye imágenes reales con esa intención, la de configurar una lectura-interpretación de la realidad. Por otro lado, la neurociencia actual, nos dice que el cerebro humano construye, e imagina la realidad. Los estímulos del mundo exterior son convertidos en potenciales eléctricos que son interpretados en el cortex, con el reconocimiento previo realizado sobre un *background* de memoria inconsciente. Nuestro cerebro hace hipótesis, responde con expectativas a la realidad y la construye, aunque no con absoluta arbitrariedad, pero en definitiva: la imagina. Esta estética hace representaciones, intuiciones de realidad, construye imágenes de realidad. Ya que así, el hombre deviene verdaderamente la manipulación que él piensa ser, entrando en un régimen de cultura donde no hay ni verdad ni falsedad. (Deleuze, 2005, p.137).

Deleuze puede entonces interpretar la modulación simondiana como una lógica de la sensación que resuelve el desgarramiento de la estética en teoría del sentir y teoría del arte. Podemos afirmar que la estética de la pobreza que investigamos funciona como esta modulación que va desde la designación sensible de lo real, de la realidad humana individual y social, a la teoría del arte como representación, puesta en discurso, organización semiótica, pensamiento del fenómeno la pobreza y sus determinaciones política, metafísica, religiosa y poética. “La modulación es la operación de lo Real que permite definir el arte por la operación de hacer sensible fuerzas que no lo son” (Deleuze, 2005, p.137) Y producir el pasaje desde el ámbito

de la sensación y el sentir al de la teoría del arte. Lo que una estética tiene de doctrina de la representación, en la medida que es capaz de ofrecer códigos, significantes y mensajes, es representación de pulsiones psíquicas. La estética es representación de un orden de sentir y de un orden de visión. El discurso de una estética señala el campo imaginario de la visión. Pero también es concepto y como tal es modulación entre ámbitos discontinuos: entre una teoría del sentir y una teoría del arte. La modulación, es un concepto de teoría musical, de las operaciones empleadas en la composición musical. En música tonal es el cambio de una tonalidad a otra durante el desarrollo de una obra. Suele ser una cadencia que confirma la transición hacia la nueva tonalidad. Con frecuencia se modula hacia los tonos vecinos pero también puede ser por cambio de modo. Generalmente se realiza, a través de un acorde pivote, común entre la tonalidad de origen y la de destino. Se trata de analizar estos significantes pivote, que en la estética de la pobreza, pone en relación la expresividad emotiva, el sentir, con la teoría del arte, señalando y dando relieve a lo fallido de la representación plena y que aparece como un velo sobre el real a representar. El arte cubre con un velo crudo el activismo que nada quiere saber. En su hacer, las artes son todo inocencia. Es la misma disparidad que modula en la sensación la relación de lo sensible a lo sentido, y en el pensamiento la relación del sentido con el encuentro sensible de la obra. Por tanto, “la percepción no será más [concebida] en la relación de un sujeto con un objeto, sino en el movimiento que sirve de límite a esta relación. La percepción se encontrará confrontada con su propio límite, ella será entre las cosas [...] como la presencia de una hecceidad en otra” (Merleau-Ponty, 1985, p.82). El arte no consistirá en imponer una forma a una materia, ni de producir un efecto subjetivo sobre la sensibilidad, sino de seguir un flujo de materia, tomar partido por los trazos materiales de expresión en una síntesis de heterogéneos, síntesis de disparidades que consolida en la consistencia de la obra las fuerzas expresivas del material y del afecto.

Tratamos la estética como estructura de discurso que antecede y determina al sujeto-individuo creador. La tratamos como discurso que antecede necesariamente a los sujetos creador y espectador, lo consideramos el Otro, con mayúsculas. El sujeto recibe su propio mensaje del Otro en forma invertida, lo que implica una gran subversión. Creador y espectador se constituyen en el Otro, en el discurso estético que conjuga las relaciones simbólicas que ya están inscritas en la realidad. Los espectadores entran en el discurso de una estética recibiendo ya esa socialización, las determinaciones que en definitiva todo lenguaje regula: la subjetividad y las prácticas corporales, las costumbres en el gusto, lo prescrito y lo

excluido en el momento de la historia. En definitiva las múltiples y diversas identificaciones, las muchas identidades. El sujeto creador y espectador están sujetos al discurso estético. Este último, el discurso estético, no existiría sin los sujetos que se comprometen con él.

La estética pauperista intenta representar el Real irrepresentable, extender el campo de representación a través de formas, al Real naturaleza, realidad, realidad exterior. No se trata sólo de un tema de foco, es decir, de enfocar otro aspecto de la realidad, sino de enfocar el Real irrepresentable, para aproximar, dar un entendimiento, una comprensión, acercar un conocimiento posible. El Real en el cuerpo, partiendo del cuerpo. Que en Millares es una estructura carnal, de la carne y su metafísica.

La cuestión nietzscheana por excelencia es la relación del arte con la vida. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Es por esto mismo que ningún arte es figurativo sino configurativo. Con él aparece entonces el tema de la estetización de la existencia. El arte es concebido como experimentación (*Versuch* diría Nietzsche), performance actualizada que realiza lo que la filosofía tarda en efectuar: una crítica de la representación. El arte hacia el cual se inclina y presenta Nietzsche no es solamente el de las obras, sino el de la vida. La vida deviene el fenómeno artístico fundamental. De igual modo en Deleuze, así el arte es comprendido, a partir del concepto de modulación, como capturador de fuerzas vitales. La modulación permite escapar de la filosofía de la semejanza platónica y pensar que entre el material del arte y la sensación se forma una relación heterogénea que se temporaliza. De este modo Deleuze ensaya pensar el arte en relación con la expresión, sin recurrir a la semejanza platónica, ni a la analogía estructural que harían del arte la copia de un modelo sensible o la captación de una estructura inteligible. La teoría del simulacro que atrapa una disparidad constituyente permite explicar, contra la semejanza, del efecto a la causa, de la cosa a la esencia, la repetición como diferenciación, al nivel de lo vivo tanto del concepto como del arte. Es lo dispar, “la diferencia en sí [...] que pone en relación las series heterogéneas o dispares”, hace aparecer la sensibilidad y el pensar como “resolución de una diferencia de potencial”, una diferencia intensiva. Esta teoría del simulacro -a partir del trabajo en común con Guattari (Fernández García, Ileana, 2005, p. 90) será substituida por una teoría del devenir, devenir-animal, devenir-minoría, que permite pensar la expresión en arte sin abandonar su carga mimética pero pasando por una imitación centrada en una simbiosis de tipo vital, una co-evolución. El concepto de modulación abre un nuevo camino para la filosofía del arte. Contra la hermeneútica que pega la obra sobre el sujeto, contra la interpretación estructural o

sociológica, que señala en la obra la efectividad de estructuras objetivas, la modulación es otra cosa. Conserva del moldeado la heterogeneidad de fuerzas en presencia, pero extrae una nueva potencia. Poniendo en contacto fuerzas heterogéneas que producen por disparidad una singularidad irreductible, la obra produce su efecto en el campo problemático que asocia creador y receptor en un devenir real, que da cuenta al mismo tiempo de la mutación de culturas. Por esto la modulación, dice Deleuze, es "la operación de lo Real", y permite definir al arte por la operación de "hacer sensibles fuerzas que no lo son". De igual modo en Heidegger, como en Hegel o Schopenhauer la reflexión sobre el arte estrictamente depende de los principios de su filosofía. Ella no se comprende, sino, sobre el fondo de su condena de la metafísica como olvido del ser. La metafísica desconocía el ser e ignora la diferencia ontológica; la diferencia entre el ser y lo que es; entre lo que es y lo que hace que cualquier cosa sea. El arte en este *affaire* juega un rol capital que las estéticas precedentes, todas penetradas por la metafísica, no saben ver. Su error es haber pensado el arte bajo el paradigma de la producción, de la materia informe, la cosidad de la obra o el haber ayudado a pensar una estética determinada.

En los modos de existencia, en los estilos de vida, hay una estética de la vida que hemos llamado la vida como obra de arte. Pero es también una ética para Foucault, por oposición a la moral. La diferencia es esta: la moral es un conjunto de reglas coercitivas que juzgan acciones e intenciones refiriéndolas a valores trascendentes lo que está bien, o está mal; la ética es un conjunto de reglas facultativas que evalúan lo que hacemos, lo que decimos, según el modo de existencia que esto implica. Se dice esto, se hace aquello: ¿cuál es el modo de existencia que esto implica? Hay cosas que sólo pueden hacerse o decirse por una bajeza de alma, por una vida de odio o de venganza contra la vida. A veces un gesto o una palabra alcanzan para revelar lo bajo y lo elevado, lo vil y lo noble. Estos son los estilos de vida que nos constituyen estética y éticamente. Esta es la idea de modo en Spinoza, y de estilo en Nietzsche: el estilo en un gran escritor es siempre también un estilo de vida, la invención de una posibilidad de vida, de un modo de existencia (Mussano, p.82). Siguiendo a Heidegger, para poder pensar el carácter de la obra de arte, hay que pensar en el contacto mismo de ella con lo que es, hay que dejarla reposar a ella misma en su ser.

La estética de Millares organiza una antropopolítica, señala la política de lo humano y lo humano de la política como una estética-ética. O dicho de otra manera, como una estética cívica. Apunta un problema metafísico, el del aparecer del ser, lo fundante y originario del ser, el *ereignis* heideggeriano lo primordial del ser: lo más pobre es lo más humano. Señala la

acción política a través de su arte y la política de producción se sitúa en el escenario artístico y de su obra en concreto.

Su estética se apoya en un logocentrismo del habla y la escritura, despliega lo que se dice de la identidad española, del origen, la diferencia y lo primitivo canario. Son muchos y variados sus escritos y también aparecen en sus obras pictóricas. Desde significantes personales (las momias del Museo canario, la pobreza de la familia en la posguerra, la represión, persecución y confinamiento de la familia, la muerte por tuberculosis de su hermano Sixto, verdadera enfermedad de pobres, etc) y en la escena artística el momento que recoge el primitivismo en el grupo: Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC) son los hechos que conjugan el despliegue de un logocentrismo riguroso. Articula un discurso en el que se señala lo originario casi mesiánico de la identidad. Se trata de un creador que habla y escribe mucho a cerca de su obra y la de otros. Millares construye aporías, construcciones mentales sin resolución lógica, combinando y construyendo esas construcciones mentales por contigüidad y analogías metafóricas. Aporías que en realidad son interrogaciones más que resoluciones conceptuales; son construcciones sin refutaciones, en el plano metafísico y en el plano político son interrogaciones y denuncias. Organizando la comprensión de la acción política hacia la resolución de la pobreza social más que empoderando a una clase. Aporías que se construyen a partir de la metáfora cristiana sobre la pobreza, la ética humana y la biológica, en la traza o huella, de la célula humana está el origen del ser humano. En la contigüidad de la noción política de desigualdad, incompletud e injusticia, completa la denuncia y lo verdadero. En el contraste de ámbitos completa los regímenes lógicos de esta estética de aporías. Esos contrastes son señalados por la operación de deconstrucción, tanto de oposiciones conceptuales como entre el habla y la escritura que aparece en sus últimos trabajos.

Una estética que despliega un discurso de imágenes-pensamiento que es el pensamiento del arte, en la que la imagen otorga la dimensión empírica de la experiencia estética en el receptor y a través de ella el complejo conceptual deriva en un discurso mesiánico, irónico, metafísico y crítico pregnado de sensibilidad de emociones.

Se trata de una estética de lo diferido: lo diferido en la representación del Real, de una ausencia de origen, de una falta de vacío de lo primordial, de una pérdida fundante en el sujeto; de una estética de duelos. Tal como lo diferido de la realización o cumplimiento de deseo en Freud, lo diferido del placer, lo diferido en el camino del ser, del acontecer y del aparecer en Heidegger, de lo diferido de los duelos de la humanidad y del sujeto.

El modo en que se percibe una obra es aleatorio, puesto que depende tanto o más de la época en la que se observa y de lo que se espera de ella, que del período en el que se plasmó. Si bien la interpretación de las mismas debe cuidar de no enmarcarla en un conjunto de significados ajenos a la cultura que la produjo. Las transformaciones que se han producido en las artes visuales tras la Revolución Francesa y a lo largo de dos siglos, nos llevan a mirar de otro modo los muchos siglos de imágenes que la humanidad tiene censadas. Las mismas han tenido distintas funciones pero nunca fueron consideradas un equivalente de los juicios intelectuales puros, ni formas de conocimiento, para el cual sólo el lenguaje escrito o hablado era relevante. Hoy consideramos que las obras de arte forman un cuerpo de juicios perfectamente equivalente a los de la filosofía, la ciencia o la religión. Esta nueva manera de mirar ha convertido a las imágenes artísticas, incluidas las del cine, la fotografía y los nuevos soportes, en pensamientos visibles. Hoy podemos analizarlas como juicios intelectuales sobre su tiempo y su espacio y en los casos supremos, sobre los destinos de lo humano en general. Todos los campos del saber y de la experiencia han sufrido transformaciones muy radicales en los últimos cien años. Si bien, el arte ha sufrido estas transformaciones, no es tan claro decir que puedan detectarse avances comparables a los de las ciencias puras o a los de la técnica. Ya que no siguió unos desarrollos regulares a partir de pautas estables, como había venido sucediendo desde el renacimiento italiano hasta la aparición de las primeras vanguardias.

La historia del arte mantiene la idea de que en el Renacimiento se creó un orden visual específico, basado en la perspectiva monofocal, que habría estado vigente hasta la llegada de las vanguardias, a principio del s. XX. El arte contemporáneo, desde principios del s.XX hasta nuestros días, ha sentado las bases de una nueva manera de representar y de estar en el mundo. Los problemas que se suscitan con todo esto, sugieren la existencia de un nuevo modo de visión y de una actitud ante la obra de arte que parece inspirada en un modelo físico; en el que la expansión, la extensión, la multiplicación, la serialidad y la descentralidad, entrarían en la definición del sistema artístico, en el que se encuentra ahora la humanidad.

La estética pauperista de muy antigua data, no se reedita siempre de la misma manera, va apareciendo a lo largo de la historia con diferentes significados. La doctrina estética del realismo, aun insuficientemente trasladada al plano historiográfico, se aplica para dar cuenta del origen (pauperista) a cierta pintura desde el siglo XIII y XIV italiana y europea, hasta nuestros días. Con ella nos preguntamos ¿Ha creado la modernidad otro orden distinto, comparable por su coherencia al elaborado por la Italia del *quattrocento*?, para responderla examinaremos: la pulsión por lo primitivo, el espacio ilusorio, el movimiento-tiempo, la invención del objeto, el aura y el suelo y la gravedad, la caída en el *dripping* como

territorio creativo. La conjunción estética y orden visual, orden de representación. Estética pauperista y nuevo orden visual.

Las conexiones entre pintura y la literatura de la Generación del 98, presentes en todas las tertulias de Madrid, de entre siglos, mantienen vivo este ímpetu realista. El “tremendismo” de José Gutiérrez Solana, la pintura “negra” y dramática de Zuloaga, Regoyos o Nonell, tal como caracterizará V. Bozal, con este término la pintura y la literatura en Madrid. Es el Madrid que describe Pío Baroja: una ciudad con una muy baja población activa, con graves problemas de vivienda, en la cual la vida cotidiana para las clases no privilegiadas de la sociedad es extremadamente difícil. El sórdido mundo de los marginados, de la mendicidad, de los comedores populares o de la prostitución es descrito con toda crueldad por la plástica y la literatura. Se trata de un recorrido conjunto: el cine neorrealista, presenta la realidad en su crudeza, como forma de negación de los valores de la ideología fascista. Pero ha constituido un discurso de época y generacional, que delimitaba un ámbito común de preocupaciones de los intelectuales y los artistas de la Europa de los años 1950-1960. La descripción de la pobreza sirve para destruir el mito del bienestar económico y social, alimentado por los fascismos. La crudeza implacable y conmovedora de la posguerra. Esta estética recoge además una vertiente espiritualista; la vía más humanista que trata la pobreza como elevación del espíritu, como modo de acercarse a Cristo. En cambio la vertiente del realismo social, aunque precursor de la línea más esteticista, trata la pobreza como vergüenza político-social, la pobreza vergonzante. Millares conecta con el neorrealismo del cine italiano y español y con la literatura de la pobreza. Para los progresistas españoles, Italia era el modelo más cercano.

Hemos escogido a Millares (1926-1972), por considerarlo uno de los exponentes españoles más claros de esta estética pauperista. Para que a través de un caso, poder desplegar las relaciones entre esta estética y su arte matérico realista; desplegar el plano semiótico de dicha estética y el creador de sentidos en la subjetividad del creador y espectador. Señalando las principales dimensiones del asunto, analizando con detalle obras y episodios de Millares, relacionados con semejante problemática. Lo situaremos entre los artistas matérico-pauperista que se adelantan al “arte povera” por un lado y por otro que conecta con las vanguardias históricas europeas del siglo XX. Analizaremos los campos temáticos donde nos parece hay que buscar un conjunto de relaciones que dan cuenta de ella: en el cine, la literatura, los movimientos artísticos europeos y el desarrollo de su vida personal. Una obra construida sobre una arquitectura formal, aportada por la materia y los materiales empleados; adoptada como superficie estética, no como mero trasfondo o soporte

material .Y que presenta todos los elementos que han configurado una estética de la contigüidad y del rechazo, las que son también características del cine neorrealista y del realismo social de la novela de posguerra española. Una estética que se opone al formalismo franquista y que señala en su aspiración realista una posición antropológica: la pobreza como lo más humano, lo originario, lo primordial.

Los anclajes configuradores de esta estética van desde lo individual: en el ámbito personal, tales como la pobreza y el hambre vivida por su familia en la posguerra. La marcada hipocondría y el carácter melancólico de su personalidad. Al ámbito sociocultural: En el ámbito cultural: el primitivismo de las culturas aborígenes canarias, las momias, y la arqueología. Las influencias de las vanguardias europeas. Y en el ámbito social: las críticas sociopolíticas al franquismo. En suma, una estética que se hace ética civil.

Millares se apoya en esta estética, de tradición medieval, que resurge cada cierto tiempo, para expresar su oposición al franquismo. Tal como Burri y el cine neorrealista al fascismo italiano. Él toma “lo más pobre, lo bien, bien, pobre, lo que ni siquiera se compra”, lo que se coge, lo que no vale dinero, la arpillera, los trapos, las basuras. A través de esta estética se conecta también a las vanguardias europeas y americanas, (*Art Autre, Art Brut, Informalismos, Abstractos, Situacionistas, expresionistas e informalismos americanos, Realismos, Primitivismos, etc.*) y locales (Altamira y El Paso).

El nuevo modo de ver las imágenes, inventado por el romanticismo europeo y asentado en medio siglo, fue acompañado de un nuevo modo de representar cuyo resultado final han sido las vanguardias y posvanguardias hasta el día de hoy, pero cuyo origen puede situarse en la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, cuando el régimen señorial y la protección divina del mundo se disuelven. Desde comienzos del s. XIX los artistas se plantearon un nuevo modo de considerar las obras de arte que las hermanaba con la poesía, la música y la filosofía. Aunque el proceso de transformación había empezado mucho antes, con una primera fisura durante el barroco, se acelera a finales del XVIII comenzando el proceso de subjetivación. La eclosión romántica puso fundamento sólido al nuevo modo de mirar los pensamientos, equivalente al nuevo modo de pensar las imágenes. Entendemos que la llamada estética de la pobreza es un discurso privilegiado en el que puede analizarse este proceso de transformación de la mirada. Y que en el ámbito de lo personal individual, sociocultural y del discurso estético se puede dar cuenta de las estructuras elementales del mismo. Un recorrido analítico de todo el proceso, desde la constitución de las Academias, primer paso hacia la intelectualización de las artes, hasta las artes puramente teóricas del siglo XX es uno de los

caminos más fructíferos para entender nuestra actual situación tantas veces considerada caótica, pero con multiplicidad de sentidos.

Millares toma la arpillera y la transforma desde objeto pictórico u objeto escultórico a objeto de pensamiento. Escoge materiales muy pobres desplegando una estética de lo pobre. Vale decir, un modo de habitar la sensibilidad que despierta la pobreza de lo humano, escogiendo como significantes privilegiados objetos pobres, originales, primigenios, arqueológicos, etc. Para desarrollar una visión pauperista del objeto de sus creaciones y un discurso sobre la pobreza. Lenguaje plástico Montado sobre un fondo simbólico cultural: la pobreza como la gran crítica al poder terrenal. Un marcado anticlericalismo, pero recogiendo un cristianismo cultural secularizado, subrayando una obra contra el oro y el poder. En la pauta de los artistas matéricos, ya que los materiales de expresión escogidos son pobres, los que se encuentran los que ni se compran, los desechos y las basuras. Comienza a configurar la pobreza en el centro figural de esta estética: Como figura-forma, como contenido, como metáforas de la realidad social, política y humana. Como pobreza emblemática y de materia. Lo real brutal.

Cabe entonces encontrar una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que merezca ser entendida como juego de la huella de lo más originario. La presencia de lo más humano diferenciado de lo presente, dando una representación a lo humano. Esta presencia en la obra pictórica y en su lenguaje plástico no es otra cosa que el “ser sí mismo” o “ser él ahí”, el ser y estar en el mundo. De este modo sujeto y objeto conforman una unidad, no son entes separados. Su obra en el mundo, en el sentido de ocupado y familiar, es el ente que comparece dentro del mundo. Esta estética va conformando el estar en el tiempo, del ser personal y de la huella de lo más originario del hombre. La traza de lo originario que está ocupando el mundo. Vestigios que anuncian el ser del mundo, de lo más originario en unidad con el ser del artista.

En la intersección de estos tres registros : del ser personal, del originario del ser humano, de la huella, traza, vestigio o fragmento que lo humano va dejando en este mundo; es posible encontrar el sentido de su estética y los significados de su obra. A la vez, por extensión, dar la posibilidad de hacer una lectura más general de la estética pauperista en los distintos movimientos artísticos. Sosteniendo el análisis en una mirada que arranque desde la segunda generación romántica en toda Europa que toma caminos paralelos a las transformaciones científico técnicas hasta los años 1970-1980. La mimesis parece regresar a través del realismo y el naturalismo, pero el conjunto de lenguajes y movimientos que refleja la diversidad de las ciencias humanas: la aparición de discursos y lenguajes de la

antropología, la etnología, la geografía, la paleontología, la geología, la arqueología, etc. que producen representaciones de realidad especulares de las mismas en las manifestaciones artísticas son muy aprovechadas por estos creadores de vanguardia.

Un pintor matérico como Manolo Millares comparte casi todas estas preocupaciones con los plásticos de su época; a través de la pobreza de los materiales utilizados, de desechos, y de basuras, elabora una crítica de la sociedad y de ciertos regímenes políticos. Junto con ellos metaforiza diversas figuras de la pobreza humana: metafísica, social y política. Hace una reflexión plástica sobre la pobreza sociopolítica vivida en los años de la posguerra española y europea. Trama una lectura de la pobreza del sujeto humano, la pobreza del cuerpo, la pobreza cultural y la pobreza sociopolítica. Un arte brutal, primigenio, primitivo, de lo más esencial del hombre. El cual se inscribe en una tradición artística europea que como hemos dicho, es originada en parte en Giotto y el Renacimiento temprano, en Caravaggio como exponente más claro y que llega hasta nuestros días. La riqueza del hombre humilde, de lo más espiritual y esencial del ser humano, de quien se merece el reino de los cielos. Trapero, trapos y arpilleras, la pobreza tratada como “pro-forma”, como desnudez, como destrucción, origen y preñez; como matriz de lo que será (Homúnculo). Como crítica a toda sociedad injusta. Estética transformada en ética en metaforización: lo vergonzante e inmoral de la pobreza, lo transforma en ética civil. Nos dice el pintor: “A la realidad actual llega mi libre protesta con el desgarramiento, las texturas acribilladas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo, de humildes sargas...” M. Millares.

En el ámbito personal, esta estética va anclada a diversos puntos. El primero a la pobreza y el hambre vividos por su familia en la posguerra. El desempleo del cabeza de familia, la muerte por tuberculosis de su hermano Sixto a los veinte años.

El segundo, la hipocondría muy marcada (y compartida con su madre, según el testimonio de su mujer Elvireta Escobio). El cual nos hablaría de una posible dimensión melancólica en su personalidad.

Un tercer punto, situado en su adolescencia, unido a las primeras experiencias amorosas, el erotismo unido a representaciones del propio cuerpo mutilado (obsesión por las momias) fragmentado, desunido, cosido, tan característico del cuerpo libidinal adolescente.

En el ámbito cultural a su vez, los anclajes de esta estética los podemos situar en torno al primitivismo de las culturas aborígenes canarias. En segundo lugar en el ámbito de las influencias recibidas del *Art Autre*, el Informalismo, el tenebrismo, etc. Un tercer punto en las críticas sociopolíticas al franquismo y los fascismos, en aquellos puntos de crítica social en

los que la estética se transforma en ética civil. Por último anclada también en las mismas preocupaciones de su generación en Europa tanto en el cine, en la plástica y en la literatura.

Constituyendo diversos centros de significado y sentidos, predominando aquellos que definen la pobreza como la gran crítica al poder terrenal (un anticlericalismo marcado, pero recogiendo un cristianismo cultural secularizado, contra el oro y el poder) religioso, político y social. Contra el oro y el poder. Definiendo como “pro-forma” al hombre primigenio, desnudo, en su sola mismidad. La pobreza como lo más humano.

En suma la pobreza como destrucción, origen, preñez, matriz y “pro-forma” de lo que será. Un arte que muestra la pobreza como crítica sociopolítica. Que usa los materiales de la pobreza como soporte de su discurso y lenguaje plástico, un arte pedagógico para enseñar a los pobres. Y que pone en discurso lo más espiritual, lo vergonzante del pobre sujeto social; un arte que enlaza con lo primigenio, lo primitivo, lo originario del hombre que nace desnudo y pobre en lo esencial.

Un análisis de los significados de la obra de Millares podría señalar:

.Al hombre y su desnudez, nacido entre harapos, hombre-deshecho, árbol caído, cuerpo caído, grito, de este paraíso-.

.Al *homúnculo* –hombre originario, aún no hombre. Similar al *golem* de la tradición judía. La imperfección humana, el hombre de la alquimia, el proyecto de hombre, con un perfil demoníaco, siniestro.

.Al hombre primitivo, sin la herencia de lo urbano, el de la comunidad primigenia, el hombre de comunidad.

.Al origen animal del hombre, el ser inconsciente –animal de fondo, abisal, bestia, bicho, animal desierto y abismal.

.La muerte, y sus metáforas espaciales y temporales: espacio yacente, tumba, sarcófagos, de reyes, de políticos de hombres corrientes.

.Las mutilaciones sociales, políticas, individuales y metafísicas- mutilados de paz, cuerpo caído, asesinato del amor, grito.

.La nihilidad, la nada en la conciencia del hombre contemporáneo-objeto sin nombre, torso vacío, torso para ejercicio de tiro,-. La inanidad.

.Destaca un conjunto de referencias a la tradición plástica-homenaje a Velázquez, crucifixiones, el negro y el rojo, el enano-.

. La mudez, el silencio, sin palabras, el grito-el muro, el inquisidor el hueco-.la interrogación que se transforma en nada cuando es poder represor.

En definitiva puede apuntarse una estética de la pobreza en su dimensión sígnica y hermeneútica en este creador y que comparte con otros muchos artistas hasta configurar una estética pauperista objeto de esta investigación. Recalcando que su lenguaje plástico y obra fue más allá del peuperismo¹.

Hemos estructurado el texto de esta investigación en cinco escenas porque entendemos y elegimos el concepto de escena como lugar destinado a la representación de un evento o acontecimiento, ante un público lector o espectador- consumidor de arte.

La escena es amplia, dotada con todos los recursos técnicos además de incluir una dimensión dramática durante la cual permanecen los mismos personajes. Arte de la interpretación dramática. Pero además toda escena incluye una situación o suceso de la vida real que es visto desde fuera, como en un espectáculo. Como un ambiente o conjunto de circunstancias y personajes destacados públicamente pertenecientes a un período histórico, un medio social o un lugar determinado. Hablamos de "la escena cultural" como puesta en clave dramática en escena la representación de la realidad o como decíamos más arriba el Real irrepresentable. Cada escena presenta dos partes y cada parte un capítulo; excepto la quinta que solo presenta una parte y un capítulo. Nueve capítulos en total componen el texto al completo.

¹ Catálogo razonado de la obra de M. Millares : Investigadores de su obra son: Alfonso de la Torre, experto en el arte español de los años cincuenta, con estudios sobre Gerardo Rueda, el grupo de Cuenca y la abstracción lírica, ha terminado el trabajo iniciado en 1972 por Juan Manuel Bonet, por un encargo del pintor Fernando Zóbel para el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que siguió después Míriam Fernández Moreno. Ha realizado una labor de "investigador privado", según Elvireta Escobio, al realizar la catalogación de las obras no de papel, junto con la relación de exposiciones individuales, bibliografía, catálogos de exposiciones, subastas e índice de obras. Juan Manuel Bonet, dijo que era urgente tener documentado el *corpus* de la obra de Millares, ya que ha sido con frecuencia falsificado. "Ha habido oleadas de falsos cuadros de Millares y de Óscar Domínguez". Bonet recordó las aportaciones anteriores, como las de Eduardo Westerdahl, José María Moreno Galván (sus escritos en la revista *Triunfo*), Ciriot, Torroella, Perucho y Alberti, además de la monografía del portugués José-Augusto França, publicada por *La Polígrafa* en 1977. "El catálogo razonado contribuye a conocer el lugar de Millares en el canon español e internacional, uno de los artistas puros y solitarios de la España del siglo XX". Indicó una trayectoria artística en las arpilleras y muros desde unos inicios figurativos, con el surrealismo daliniano y Miró, las momias guanches, el mundo prehispánico, el grupo *El Paso*, el españolismo crítico, el desierto del Sáhara y las últimas producciones de "la victoria del blanco". Esta trayectoria se ha visto en recientes exposiciones organizadas por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (Seacex). "Es un catálogo lleno de emociones, poco al uso", declaró Alfonso de la Torre al recordar la paciencia de Elvireta Escobio, a quien dedica el trabajo, al investigar en la biblioteca y archivo del artista, junto a galerías y coleccionistas extranjeros y españoles. "Es una forma de reconstruir el pulso de la creación de Millares, un artista mágico que no pertenece al pasado". El archivo se puede consultar en la Fundación Antonio Pérez, de Cuenca y en la Biblioteca del MNCARS. Escobio señaló que el catálogo "pone orden" en el autor de las grandes arpilleras, que comparaba a "la emoción de la aventura" cuando se enfrentaba a los materiales en blanco.

-En la Primera escena: Escena estética y Teoría del Arte, se construye la escena artística en la que surge Manolo Millares. Se definen las contribuciones estéticas a los nuevos órdenes de visión y de discurso del arte.

-En la segunda escena, la estética pauperista inmersa en el ámbito de la reflexión filosófica, en torno al concepto de Destrucción/Construcción.

-En la tercera escena, el proceso de creación. La causación mental en la subjetización del arte. Procesos psíquicos en la creación y en la formación del discurso estético.

- En la cuarta escena, la reflexión temporal, la estética pauperista de Millares pensada en la dimensión temporal histórica y conceptual. Primitivismos y arcaísmos.

En la quinta escena, la dimensión de crítica política de esta estética y la construcción de una antropopolítica del arte.

.

LA ESCENA ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE

Tratamos en esta escena la estética como modulación y como tal la organización de un registro que posibilitó los cambios en el orden de visión, hasta llegar a hacer visible lo no visible. Así entendida, la estética posibilita el pasaje de un arte retiniano perceptivo e ideal a un arte no retiniano, al arte como pensamiento.

Como otras estéticas, lo que llamamos estética pauperista pone en su centro un núcleo metafísico de sentido y significación, configurándose como discurso de expansión, contracción; de subjetivación y de crítica sociopolítica.

Se trata de una estética que organiza pensamiento y a la vez señala lo otro del pensamiento, dando así lugar a la emergencia de la mirada (cambio del orden de visión). Señala además lo otro de las formas de vida, de los regímenes políticos y de las masas depauperadas. Nos valemos para este análisis de distintas concepciones sobre la pobreza: metafísica, sociopolítica, religiosa, antropolítica, otras y distintas doctrinas estéticas.

Partimos del entendimiento de la estética como discurso de modulación entre el sentir, las sensaciones, emociones y una teoría del arte. Entre sensaciones y pensamiento.

La exploración esteticista de los informalismos y realismos va decantando esta estética pauperista. De hecho, el impacto plástico de estas estéticas, desde su inicio, sigue siendo muy fuerte. En el caso particular de análisis, las fuentes iconográficas prehistóricas y su esencia, son el punto de partida.

La estética pauperista enlaza y entreteje conceptos que van desde la distancia existente entre nosotros y este mundo y que señalan la escisión abismal que provoca dicha distancia en la consciencia hasta el señalamiento de un conjunto de improntas, huellas, trazos que sostienen la pervivencia del ser en el arte frente a la mortalidad y a la nada.

Conceptos tales como prehistoria, origen, primordial, primitivo, fundante, constatan la fugacidad de la vida, la vivencia del instante y una especie de desdoblamiento de la personalidad del tiempo que se desplaza en una bipolaridad de origen y final. Su singularidad como estética viene marcada por el énfasis puesto en preceptos de una época dada, la realidad social de la que emerge, las corrientes de pensamiento crítico dominante y que pueden inclinar a seguir determinadas directrices. Todo esto hace a esta estética inigualable y muy interesante de analizar.

CAPÍTULO I

EL ORDEN VISUAL. Contra la visión monofocal.

1. El Orden de visión.

Hasta llegar a los pensamientos visibles hay una evolución destacada del orden de visión. Decíamos en la Introducción a este trabajo, que la historia del arte mantiene la idea de que en el Renacimiento se creó un orden visual específico, basado en la perspectiva monofocal, que habría estado vigente hasta la llegada de las vanguardias a principios del siglo XX. El modo de ver y representar las cosas tal como aparecen en el espacio de tres dimensiones no ha dejado de evolucionar históricamente. Desde la *perspectiva naturalis* o *perspectiva communis* de la Antigüedad hasta la *perspectiva artificialis* que era más óptica que perspectiva, de Brunelleschi, Alberti, Piero de la Francesca, Leonardo da Vinci y Durero en Alemania. La época dorada en la perspectiva llega hasta el s. XVIII en el umbral de la modernidad. Inspirada en gran parte por la arquitectura pasó a dominar la pintura, la escultura y la escenografía teatral. Desde 1425 inventada por Brunelleschi la perspectiva experimentó mutaciones, desde la geometría hasta los dispositivos técnicos auxiliares para ver y dibujar, desde la topografía la cartografía y la gnomónica hasta la investigación de la reflexión de la luz y de los espejos la llamada catóptrica y de la refracción y las lentes la, dióptrica hasta el estudio de las sombras, la esciografía. Con la invención de la imprenta surgen los tratados de perspectiva potenciándose mutuamente y ampliando notablemente la investigación. Colaboraron en esta aventura estrechamente artistas y científicos. En el ámbito científico la perspectiva parte de la óptica de Euclides y en su evolución da lugar a otro tipo de geometría: la proyectiva que combina la geometría plana de Euclides con la esférica de Riemann. Que duda cabe, hablamos de la representación de las cosas en formas y figuras.

La aceptación de este supuesto, la perspectiva monofocal, parece exigir una pregunta: ¿ha creado la modernidad otro orden de visión distinto, comparable por su coherencia al

elaborado en la Italia del *Quattrocento*? El arte desde principios del siglo XX hasta nuestros días, ha sentado las bases de una nueva manera de representar y de estar en el mundo. Los problemas que se suscitan con todo esto sugieren la existencia de un nuevo modo de visión y de actitud ante la obra de arte que parece inspirada en el modelo físico del *bing- bang* (Boltanski, C y Grenier, C, 2010, pp.13-22), en la expansión sin límites, la multiplicación y la descentralidad entrarían en la definición del sistema artístico en el que se encuentra ahora la humanidad. Una descentralidad que desplaza el centro conciente e intelectual de producción de formas a la inclusión de valores emocionales, que van definiendo variedad de discursos estéticos. Los grandes desastres del siglo pasado han dado como consecuencia ansias de mejora individual y colectiva, de luchas de liberación, tantas veces desinteresadas, sin las cuales hoy nuestro mundo, sería aún más mezquino y pobre. Sin ello es muy probable, que no hubiéramos conocido esto que llamamos el arte moderno en su conjunto. El arte que ha jugado un papel tan activo en la configuración de las corrientes que aspiraban a cambiar la vida y la sociedad, ha mostrado una fuerte pulsión utopizante. Resulta clara la identificación de los avatares de la creación con la conquista global de un mundo mejor. Pero también hay que mencionar el aplazamiento indefinido de algunas de sus mejores promesas: la anhelada igualdad, la liberación personal mediante el trabajo artístico, lo amoroso como fuerza vinculante de las relaciones humanas, la democratización del arte, el cuidado ecológico del planeta, etc, nociones todas ellas que se sostienen en premisas emocionales.

La gran invención de la Edad Moderna había sido la perspectiva geométrica centralizada, un complejo constructo intelectual para representar las cosas visibles sobre superficies planas, que se basaba en algunos supuestos arbitrarios, como el de la visión única monofocal, el estatismo supuesto del que mira, la corrección de las curvaturas de la visión ocular, etc. Juan Antonio Ramirez en *La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)* sostiene que a finales del siglo XIX este modo de visión renacentista empezó a perder su monopolio. (Ramirez, J, A, 2006, p.177). La historiografía española ha tendido a enfatizar y a veces hasta priorizar la vinculación al surrealismo y sus postulados, sobre lo inconsciente arquetípico y emocional, la representación de lo invisible y lo fugaz, de las iniciativas renovadoras de la posguerra, haciendo de ellas el punto de partida para el Informalismo.

Aunque la fotografía se basó en los mismos supuestos que la perspectiva y contribuyó a consolidarla de alguna manera, hubo trabajos de Eadweard Muybridge que atacaron sin saberlo un axioma fundamental de aquella tradición pictórica renacentista. Vale decir, el punto de vista, con una fuga única que unifica los diversos elementos de la misma representación. Acaba dando permanencia y visibilidad a lo fugaz e invisible. Lo hizo con varias cámaras a la

vez, captando esos movimientos desde tres puntos de vista diferentes (de espalda de perfil y de frente). El ojo del fotógrafo superaba al humano, y sus resultados acercaban al espectador a la visión panóptica que se había venido atribuyendo al mismo Dios.

La visión del punto de vista monofocal desarrollado por los artistas del s. XV en adelante se extiende por todo el XVI, XVII, XVIII, y XIX, se trata del mismo modo de visión. A partir de la revolución francesa, aparece un invento arquitectónico que es el panóptico: la cárcel y el panóptico, un establecimiento carcelario y la torre de visión con un sólo carcelero capaz de visionarlo todo. Aparece el panóptico y la visión globalizada, que se extiende por todas las cárceles del siglo XIX. Por otro lado el Panorama de las historias del cine, una habitación en la que se pintaba de modo realista una escena. Los visitantes pagaban y desde una torreta central, podían al girar la cabeza ver la escena. En esencia es igual que el panóptico y también se extiende a partir de la revolución francesa, que además crea el Hemiciclo político en el Parlamento. Dispositivo de visión que ya es un giro, el ojo del hombre ya se parece al ojo de Dios, del Cíclope a Dios. Un pasaje, en definitiva, del monofocal al circular.

1.1 -Contra la visión monofocal.

Se crea un nuevo orden de visión que señala sensación, los sentidos, emociones y conocimiento. Es la filosofía también un orden de visión capaz de analizar esos distintos órdenes de visión que ahora incluyen sensación y conocimiento. El arte construye una metafísica del acontecimiento más una semiótica y pertenece al ámbito del pensamiento.

La cámara oscura, la perspectiva del Renacimiento es una ventana que augura la llegada de la fotografía. En el interior de la cámara oscura está la imagen fijada. Con ello, los fotógrafos comienzan a disponer los objetos para la foto. Los dispositivos científicos se traspasan a la pintura, un buen ejemplo de ello es Malbridge, que trata las distintas fases del movimiento, el jokey y el caballo, el desnudo masculino; no congela las distintas fases del movimiento, sino que fija en tres fases a la vez, desde muchos puntos de vista a la vez. Hará secuencias numeradas, fotografías distintas de diferentes fases del movimiento; muchas fases de un sólo movimiento. En 1807, aún muy lejos del cubismo que traerá la multiplicación de los puntos de vista. Deja ver lo que el ojo no es capaz de percibir. Este resultó un interesante precedente de experimentos artísticos ulteriores, como los del cubismo y el futurismo. El elogio de la modernidad y de la velocidad propuesto por los futuristas italianos engendró una multitud de reacciones: Cubo-futurismos, simultaneísmos, ultraísmos, rayonismos, vibracionismo, sintetismo, son movimientos considerados dentro de la onda de expansión que creó el futurismo. Se trató de la propagación internacional de un movimiento que intenta ensanchar

su campo de acción a la literatura, a la música y a los modos de vida. La estética futurista en su voluntad de restituir la sensación de movimiento, atravesó la obra de numerosos artistas inscriptos en otras corrientes, como Marcel Duchamp, Picabia, Natalia Goncharova o Frantisek Kupka. Ello también ha marcado a otros artistas menos conocidos. La investigación del movimiento cruza también la inspiración musical en un creador como Henry Valensi, cuya obra se sitúa en la confluencia entre cubismo y futurismo. Se trata de fundar una belleza nueva, la belleza del movimiento.

En estas y en otras corrientes de las vanguardias es evidente la preocupación por desarrollar nuevos modos de visión que rompen con la primacía de la concepción monofocal. Modos de visión que incluyen y despiertan nuevas sensaciones, emociones, en suma nuevos valores estéticos. Varias configuraciones de una cosa o diferentes estadios de la misma en un movimiento continuo podían aparecer en el mismo plano ante la mirada de un espectador. Su estatismo era una ficción y así lo evidenció, entre otros, Salvador Dalí con cuadros que pintó aplicando su método paranoico-crítico. Quería poner en evidencia que la realidad fenoménica se configura ante nuestra consciencia como resultado de un esfuerzo volitivo paranoico. El espectador determina el contenido de la obra, proyectando sus obsesiones y sus temores, pero es evidente que lo hace estrechamente condicionado por el punto de vista elegido en cada ocasión.

Las radiografías, imponen otro modo de ver, la guerra mundial las pone de moda. Y en los orígenes del cine la circularidad y la variación se pondrán muy en boga. Todo esto muy ligado a una visión panóptica, que también alcanza al montaje de un film. Eisenstein filma las escaleras de Odessa desde diferentes y múltiples puntos de vista. En el montaje está también aquí el panóptico. En el cine este modo de visión se encuentra en el rodaje de la filmación y en el montaje. También ocurre esto con el sonido, los personajes pueden estar muy lejos, pero el espectador los oye igual que cuando están en primer plano.

Conforme avanzan las investigaciones en Historia del arte se hace más patente que junto al surrealismo, la llamada Escuela de París, de aristas y perfiles mucho más difusos se convertiría en referente y hasta modelo, para muchos artistas españoles de la década de 1940-1950. Este hecho va restaurando una continuidad, interrumpida al final del s. XIX, cuando artistas como Casas o Rusiñol se asentaron en aquella ciudad. París ofrecía modelos a seguir. Tres áreas geográficas siguieron este camino de renovación: Cataluña, Islas Canarias y Madrid. Que realizaron esfuerzos de renovación artística comunes. Pero la guerra civil y posterior dictadura franquista trajo consigo una situación caracterizada por el

conservadurismo de signo académico. A la cerrazón cultural del régimen franquista se unió la ruptura de las vías de comunicación con el extranjero, fruto del estallido de la Segunda Guerra Mundial (Lopez Manzanares, J, A., 2006, p. 45).

La cuestión comenzó a cambiar con la liberación de París y caída del III Reich, en 1945. Con la reapertura del salón *d'Automne*, en el que exponen artistas que se habían quedado en París durante la ocupación alemana. El protagonismo recayó en Picasso y posteriormente en otros pintores cubistas que son invitados a exponer en la Galerie de France en la exposición titulada *Le Cubisme*.

El cubismo, cambia el punto de vista superponiéndolos. En sus *Señoritas de Avignon*, hay dos vistas, en especularidad, de la misma figura: tal que una visión especular. Picasso como ya había ocurrido en la preguerra española, se convirtió en referente ineludible de todos los artistas involucrados en la puesta al día del arte de la postguerra. Pese a tratarse de una persona no grata para el régimen franquista, su nombre y pinturas figuraron en libros y revistas que circularon en la postguerra madrileña. Junto a este, las primeras búsquedas de los artistas españoles de este período se dirigieron hacia la obra de Juan Gris, Matisse y Braque. Otro hito del arte español de postguerra lo constituyó la muestra de *Artistas Franceses Contemporáneos*. Celebrada en el Museo de Arte Moderno, en Madrid en el 1943 y luego en Barcelona en 1945: componían la muestra Maillol, Bonnard, Vuillard, los fauves, cubistas y tardocubistas junto a los *jeunes peintres de tradition française*. Pero en la postguerra el cubismo contribuyó a eliminar los elementos anecdóticos del cuadro y a afianzar la concentración en las formas plásticas básicas. En ese proceso de eliminación de lo accesorio, el cubismo puso en manos de los jóvenes artistas madrileños la manera de conjugar la realidad tridimensional con la bidimensional del cuadro mediante la conjunción en una misma imagen de puntos de vista dispares (Lagunas, S., 1954, p. 418).

La especularidad entre el sujeto representado en una obra y el observador situado frente a ella conjuga una circularidad de proyección entre ambos que ordena un nuevo campo escópico: en el que lo invisible se hace vivenciable, pensable y visible a la vez. Este nuevo efecto en el orden de visión es introducido por los nuevos valores estéticos característicos de estas vanguardias. En algunas obras del Futurismo, se observa la multiplicación de las piernas, en Balla, Carrá y hasta en Duchamp cubista (en *Desnudo bajando la escalera*, aparece el cuerpo multiplicado). En Leger, que también pasa por una fase futurista o de futurismos, porque en realidad hubo muchos. Se observa un coqueteo constante en las vanguardias con la ventana Albertiana; componiendo visiones euclidianas unos y no euclidianas otros. Y hasta en la misma obra, como Juan Gris y Picasso que las emplean en bodegones y paisajes, en sus *etante*

donné. En los collages dadaístas en los que el autor va recortando y pegando fotos, figuras, recortables, que al finalizar toda la yuxtaposición de puntos de vista, de los fotomontajes del dadaísmo berlinés, definen un ir en contra de la unicidad de la mirada y de las sensaciones.

Podría decirse, que la mirada atenta, el control cuidadoso del lugar elegido para mirar, permite percibir otras realidades entre las cosas, que es como decir su sentido profundo, como si una estricta disciplina del ojo y la emoción fuese la precondition necesaria para la existencia misma del arte. En la postguerra madrileña si hubo algún incitador en la búsqueda de modelos plásticos procedentes de París, ese fue Daniel Vazquez Diaz. Más que por sus enseñanzas plásticas en San Fernando jugó un papel relevante durante la postguerra por haber abierto los ojos de sus discípulos al arte de Picasso, Braque o Juan Gris. Quien impulsó a sus discípulos a viajar al extranjero, fundamentalmente a París. Su pintura constituyó uno de los referentes tempranos más importantes de artistas como José Guerrero y Pablo Palazuelo.

Contra la unicidad de la mirada ya iba Arcimboldo en sus construcciones por fragmentos, con multitud de puntos de vista, el manierista ya utilizaba una visión múltiple, que luego resucita en Picasso, y su célebre bodegón cubista *Nuestro porvenir está en el aire*, en el que sugiere ambas cosas, el juego con el aire y nuestro porvenir, en dos visiones o en diferentes evocaciones de varios significados.

A medida que la información procedente del extranjero se hizo más completa, los intereses plásticos de la nueva generación de artistas españoles se fueron ampliando. Así llegó la revelación de Paul Klee y las noticias de la abstracción triunfante en París.

La Influencia de las teorías de la percepción, configuraron un conjunto de fuentes de las cuales surge la primera abstracción entre los años 1915-20 y que se desarrollará a lo largo de todo el siglo XX. Esto consistió en ver la evolución de la pintura moderna como un continuo que partiría de Manet con la reivindicación de un plan del lienzo. La investigación contra la ilusión de la profundidad, pasaría por Cézanne y desembocaría en el cubismo. Luego el fauvismo con la reivindicación del color y a continuación la abstracción o depuración del cuadro con la afirmación: un cuadro es una superficie plana recubierta de colores ensamblados en un cierto orden. Más tarde, los nuevos historiadores y críticos de los años 1960-1970, han ensayado prolongar esta interpretación puntualizando fuentes simbolistas y espiritualistas en la abstracción. Kandinsky y Malevich han sugerido un universo espiritual proponiendo ir más allá de la apariencia.

El nuevo orden de visión propone ir más allá de las apariencias del objeto y las sensaciones y emociones que el mismo despierta en el espectador, propone la representación de lo invisible a la percepción. Las nuevas estéticas o sus valores apuntalan dicho nuevo orden visual.

Otro análisis ha puesto en evidencia las fuentes decorativas del arte abstracto, como los vocabularios de arabescos del *Art nouveau*, importante para comprender a Kupka. Actualmente se interroga la relación entre pintura y percepción, sobre todo en la obra de Klee. El siglo XIX es en efecto el siglo de las ciencias de la percepción, se interroga la manera en que la mirada funciona. Las diferentes teorías de la percepción son conocidas por los pintores, y les motiva para ir en busca de un vocabulario más abstracto. La abstracción no es un fenómeno que surge de ninguna parte, tuvo sus fuentes en las experiencias maduras y progresivas que comienzan en los inicios del s.XIX. Uno de los polos de referencia es *El Tratado de los colores* de Goethe. Esta obra dio un nuevo fundamento a la concepción de la visión; prismas de agua, los cuadros, experiencias ópticas que elabora Goethe ponen en lugar un vocabulario abstracto. Una de las lecciones a retener de Goethe es que la percepción que proviene del mundo exterior es un fenómeno que se inscribe en la duración. Es una duración muy corta que comienza por el contraste fundamental entre el negro y el blanco, a continuación, aparece la forma como el fin de un proceso. Dicho de otra manera, es el color el que está en el origen de nuestra visión del mundo. Esta idea va a alimentar el imaginario de los pintores, que van a investigar y a liberar el color, van a desestimar el dibujo y la forma para crear composiciones de color puro. Otras investigaciones sobre la visión, como la de Chevreul en su *Tratado de colores, la ley del contraste simultáneo de colores* de 1839, va a fascinar a los impresionistas: Signac, Seurat o Delaunay. En estos tratados teóricos, los artistas descubren también imágenes de cuadros que inventan discos de colores, cartografías de colores que se hallan en el origen de la abstracción. Por otro lado el descubrimiento de que la luz se difunde de manera ondulatoria como el sonido, es otro dato que va alimentar el imaginario de los pintores. El hombre se baña en un mundo de vibraciones que los pintores van a retranscribir por medio de la línea y el color. De Turner a Kupka y Delaunay, trabajan con “el ojo solar” que es la transcripción de la luz sobre la superficie de la tela, hacen como una genealogía impresionista de la abstracción, y van realizando cuadros de más en más abstractos. Otro grupo, pasa directamente de Monet y el fauvismo al expresionismo. La fascinación de la oscuridad, preludia los monocromos de los pintores modernos, para los cuales el camino de las investigaciones hacia la abstracción es puramente intuitivo y experimental, basado en sus vivencias personales. En 1914, todo ha sido dicho: refiriéndose a Picabia, Duchamp, Delaunay y Kupka, alcanzan en palabras de Apollinaire, la resonancia musical y luminosa de la abstracción pictórica, unida al orfismo. La música aparece como otro modelo esencial de la pintura abstracta. Con ella aparece una noción de duración que se conjuga difícilmente con la pintura donde la contemplación es inmediata. Tiempo, duración y

memoria, tres componentes básicos de las imágenes, son los operadores que movilizan la emoción estética asociada a la vivencia o experiencia del espectador con la obra de arte. Dalí y lo central en el método paranoico crítico de 1929, en el que usaría sus propias paranoias para realizar la visión de su propia realidad y los deseos, perfila imágenes que serían una cosa y la otra.

No fueron los artistas madrileños los únicos en emprender la puesta al día del arte español partiendo de modelos franceses. En Zaragoza un camino similar fue abordado por el Grupo Pórtico (1947). Paralelamente a la rápida evolución de este Grupo Pórtico, se produjo la superación de parte de Guerrero y Palazuelo de los modelos franceses de comienzos de siglo y su acercamiento a la abstracción. Si bien el fauvismo supuso un referente importante para muchos pintores españoles que trataban de alcanzar un estilo personal. Palazuelo comentaba por entonces la importancia de esos tiempos de transición, en los que se habían introducido con gran ilusión en tendencias modernas o contemporáneas, que venían del exterior, sobre todo de Francia, el fauvismo más que la pintura abstracta. El fauvismo con la cuestión del color atraía mucho más a los Lago, Guerrero, etc. La propia brecha abierta en el desarrollo del arte español a raíz de la Guerra Civil hizo inevitable una vuelta a los orígenes del arte contemporáneo. Sin sólidos referentes a su alcance, vieron en el fauvismo una puerta de escape frente al verismo académico que amenazaba toda la producción artística de la posguerra (Lopez Manzanares, J, A., 2006, p. 49).

La transparencia es otra de las formas que persigue a los vanguardistas, el ejemplo más destacado son los cristales de Duchamp. Presentan un riguroso paralelismo con el pabellón de cristal, edificación en la que puede ser visto lo exterior y lo interior, desde la *Bauhause* de Dessau a todos los edificios que tienden a ser visibles desde otro lugar. Otro ejemplo, son los edificios de cristal de Van der Rohe, que es un prisma de cristal totalmente transparente, una especie de manifiesto arquitectónico más que edificio para vivir en él. Visión esta que se ha heredado hasta el momento actual.

A los artistas norteamericanos se ve atribuirles poco espacio en la historia del arte de principios de siglo XX, a excepción de los que participaron en las vanguardias europeas, como Man Ray o Calder. Otras referencias a tener en cuenta es el sistema *All over* de Pollock, todo pintado por igual; que consiste en no dejar espacio alguno sin cubrir, buscando crear una atmósfera completa y sin limitaciones de marcos. A causa de esta forma de pintar, Pollock fue apodado «*Jack the Dripper*», juego de palabras con «*Jack the Ripper*» o «*Jack el Destripador*», y «*Dripper*» o «goteador» y que podría traducirse como «Jack el Goteador». Pollock comenzó a usar esta técnica en el año 1947, año en el que precisamente participó en

la última exposición en la galería *Art of this Century*. La multiplicación infinita de un punto de vista ideal de Eduardo Rushad tal como la técnica del cineasta Klaus Odemburg que presenta una habitación con muebles que están deformados, como si volviera a una visión monofocal del Renacimiento. O bien el multifocal modo panóptico, en otros ejemplos del mismo autor (Rosenblum, Robert, 1976, p.45).

En el verano de 1945 Ángel Ferrant realizó sus *Objetos hallados*, conectando con sus *Objetos* de 1932; compuestos por el ensamblaje de conchas, piedras, raíces, agujas de pescador, etc. Estos abrían varias vías de reflexión plástica que tendrían, más tarde, un importante desarrollo en la posguerra. Objetos ensamblados que seguían el ejemplo de los objetos surrealistas, pero que tendrían un carácter netamente distinto, sin pretensión alguna de desvelamiento inconsciente (Lopez Manzanares, J, A., 2006, p.92).

Desde finales de los años cincuenta hasta la mitad de los sesenta, una decena de años fueron suficientes para que, caminando junto a otros grupos, Neo-Dada, Pop Art, Fluxus, Zero, toda una generación de artistas instalen un discurso fundador de nuevos campos de expresión. Instalaciones, acción-espectáculos y manifestaciones colectivas, son el resultado de estas experiencias. Millares, Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrêne, Hains, Kline, Spoerri, Raysse, Rotella, Niki de Saint Phalle, Tinguely, o Villeglé utilizaron elementos del universo cotidiano, urbano e industrial, ofreciendo sus obras una radicalidad hoy un tanto olvidada y un eco sobre la escena artística internacional de los años sesenta. Ellas permanecen aún hoy con una vitalidad y contemporaneidad llamativa. El *Nuevo Realismo* coincide con un torneado que ve las vanguardias de la modernidad histórica, bascular hacia un arte que hoy se califica de contemporáneo, en el sentido de que la actualidad no es negada tampoco su sesgo estético. La redefinición de la obra de arte, que este movimiento comparte, no cesa de confirmar su pertinencia.

Medio siglo transcurrido, rico en tendencias artísticas de toda naturaleza, incluyen los objetos cotidianos, la realidad urbana, los desechos de la civilización posindustrial, en su discurso. Dejaron una actitud extendida, constantemente llamada y puesta en situación. Esta vía una vez abierta sigue siendo transitada por multitud de artistas. Potencia formal, virulencia corrosiva, audacia pre conceptual caracterizan estas obras así catalogadas. Estos artistas se encuentran en sus inicios con la generación Pop, que vería el triunfo del arte norteamericano con quien harían el verdadero contrapunto europeo. Será Pierre Restany quien bautice con este nombre este conjunto de creadores y obras. Se constata la difusión internacional de dicho grupo. Los artistas son en su mayoría franceses pero el italiano Rotella, los suizos Tinguely y Spoerri, y Tàpies y Millares completa el núcleo difusor de esta tendencia. Los miembros del grupo

tienen igualmente una confrontación con sus homólogos norteamericanos (*Le Nouveau Réalisme à Paris et New York*, en la Galería Rive Droite, Paris, 1961). En los años 60, toda una generación de artistas en revuelta: los franceses reagrupados en torno del *Nouveau Réalisme* y los italianos en el seno *dell'arte Informal*, con las combustiones plásticas de Burri. Quieren atacar directamente al objeto mismo de sus trabajos, el cuadro, a través de procedimientos violentos y espectaculares. Con puestas en escena de manera ostentatoria en los *happenings* abiertos al público.

Niki de Saint Phalle imagina cuadros sorpresa, donde el espectador es invitado a tirar a la carabina sobre bolsillos de color que se expanden por la tela.

Jean Tinguely reemplaza en ángulo recto la pintura por máquinas a pintar o que pintan ellas mismas, capaces de producir a gran velocidad multitud de obras.

Arman llama *Accumulations* (1959), *Colères* (1961) o *Combustions* (1963) los resultados de sus acciones que consisten en quemar, amontonar o quebrar objetos. Próximo a construcciones cubistas entre escultura y pintura, la obra constituye una composición alegórica del odio a la bella música encarnada por los valses de Chopin. Los trozos de piano destruidos públicamente de *Chopin's Waterloo* (1962) son finalmente recogidos y ensamblados, pegados sobre una tela o panel. Pero ella queda acantonada en el dominio de una estética convencional, hasta que el piano recubierto de fieltro por Joseph Beuys se transforma en una pieza de protesta política, ligada a la denuncia del escándalo de los niños talidomidos, de un impacto real sobre el espectador. La noción misma de escultura y de todas sus técnicas habituales ligadas a materiales nobles y duros, es completamente reemplazada por materiales inéditos y frágiles, maleables y flexibles capaces de crear formas móviles cambiantes, transformables a voluntad, informales. Estas reenvían al modelo famoso de escupitajo de Bataille, que es por su inconsistencia y sus contornos indefinidos el símbolo mismo de lo informe, lo no jerarquizado, lo inverificable, piedra de obstáculo, mole viscosa que hace caer. Todos ellos incorporados a las nuevas experiencias estéticas.

La presentación muy señalada de lo informe, la transparencia y la penetrabilidad, jugando con la idea de nuestra fragilidad humana y la del espectador, están muy presentes en la estética pauperista.

La estética pauperista construye imágenes reales, con esa intención, la de confirmar una lectura-interpretación de la realidad. La neurociencia actual nos dice, en cambio, que el cerebro humano construye e imagina la realidad. Que los estímulos del mundo exterior son convertidos en potenciales eléctricos, que son interpretados por la corteza cerebral frontal, con el reconocimiento previo realizado sobre un background de memoria inconsciente. El color, la

forma, los sonidos, son construcciones mentales, hechas por la corteza frontal; no existiendo como tales en la realidad exterior o naturaleza. Son recibidos como potenciales eléctricos que pasan a ser interpretados por el cerebro. Nuestro cerebro realiza hipótesis, responde al mundo exterior, con expectativa, imagina la realidad y la construye. Si bien la construcción de la realidad no la hace con absoluta arbitrariedad. La estética pauperista hace representaciones, intuiciones de realidad, presenta imágenes de realidad. Es a través de una presentación muy señalada de lo informe, contenido en significantes de realidad, enfatizando en la materia, como ordena un discurso de realismo. Lo que llamamos realidad y/o realismo, en realidad sólo hace alusión a esta capacidad de construir, hipotetizar, mantener expectativa con respecto a la realidad.

La estética también es un modo de habitar la sensibilidad, él se realiza dentro de un orden de discurso que articula el sentido de la experiencia estética y de las experiencias con el arte en general. En los distintos modos de visión o más exactamente dentro de sus tres registros: el perceptivo, el imaginativo y el aurático; el orden de sentido o de discurso que impone una estética habrá que buscarlo en la dimensión imaginativa, en la memoria y la proyección especular dentro del campo escópico de experiencias con el arte.

Las estéticas que ponen en primer plano la pobreza, rusticidad, lo informe, articulan un orden último de sentido que prefigura la debilidad humana y su grandeza, lo informe, la regla y lo des-regularizado, la inconsistencia de la subjetividad. Tal vez esta sea una de las razones finales por las que las vanguardias artísticas del siglo XX, con cierta frecuencia, la expresaran. El siglo XX ha concebido al espectador de un modo más complejo: no es un simple *voyeur* de algo estático colocado ante su mirada, es un experimentador. Ligado al proyecto de la transformación social llevada a cabo por la revolución soviética, el constructivismo se caracterizó por su voluntad de extender los efectos del arte a todos los aspectos de la vida cotidiana y comprometer intensamente al espectador. Se trataba del desarrollo de la creatividad colectiva, de la arquitectura, de la pintura y del diseño. Tal que formas construidas que acompañan este proyecto, en la mayoría de las regiones del mundo, el espectador con su compromiso se transformaría en un actante colectivo del cambio social. Dando lugar, de esta manera, a una gran proliferación de formas en todos los países de Europa Central y del Este y poniendo luz a muchos artistas desconocidos hasta entonces y obras que muestran una síntesis de diferentes corrientes utópicas del arte constructivo. “Es necesario e inevitable efectuar una revolución productiva dentro y fuera del arte”, se transformó en el mensaje de esta corriente. Los años 1950-1970 han visto desarrollarse diferentes tipos de abstracción, inspiradas respectivamente por las abstracciones geométricas y las abstracciones expresivas. Arte

concreto y arte cinético de una parte, abstracción del signo, de otra parte, ofrecen una actualización de las proposiciones formales de las vanguardias. Siguiendo su ejemplo los artistas españoles aprendieron a liberar su pintura de la función representativa y a anteponer las emociones subjetivas a la mera copia de la realidad (Elderfield, Jhon, 1993, p. 113). Entre los artistas españoles del momento, entre todos los *fauves*, fue Matisse el que recibió una atención prioritaria en tanto continuador del fauvismo de comienzos de siglo. Como lo atestigua Guerrero en su primer viaje a París en 1945-1946, que de él aprendieron a conjugar ámbitos espaciales y puntos de vista distintos priorizando siempre la bidimensionalidad: “el influjo de la obra de Matisse, pese a todo, no fue exclusivo. Junto a la atracción por el color se produjo un intento paralelo de profundizar en la arquitectura del cuadro” (Gaya Nuño, J.A., 1950, p.13). Si bien, más abundante fueron las referencias al cubismo, al que se le consideró como precedente de un nuevo clasicismo en vías de consolidación, sobre todo en los círculos críticos próximos a Eugenio d’Ors. Pinturas como las realizadas por Picasso y Braque entre 1911 y 1912, dotadas de un complejo intercambio entre artificio y realidad, debieron obrar en los jóvenes artistas españoles como referente de primer orden por cuanto implicaban la puesta en cuestión del verismo academicista y por apelar a la autonomía del hecho artístico (Gaya Nuño, 1950, p. 32).

En 1996 una exposición organizada por el centro Pompidou y llamada luego como un concepto de George Bataille, *L’Informe: mode d ’emploi* proponía una especie de contrahistoria del arte moderno, largamente definido como el apogeo de la forma pura, estudiando la manera sacrílega y profanadora en que están recientemente las formas, los conceptos y los valores tradicionales que han sido derribadas o reunidas. Este *Big bang* artístico, esta explosión sin precedentes, que dinamita la existencia misma del cuadro y de la escultura, se apoya en procederes aleatorios o violentos, habitualmente considerados extraños al campo artístico que generan antiformas, como por ejemplo, las esculturas vacías o moles totalmente contrarias a los criterios conocidos. Una vez más es Duchamp el que crea el escándalo. En 1905 rompe con el formalismo y el naturalismo para crear una pintura no retiniana, una pintura de idea; creando en 1910 un ciclo de pinturas alegóricas sin argumento literario ni anecdótico. *Paradis, Le Buisson, Bapteame*. En conjunto con todos los pintores fauvistas, simbolistas, etc. Duchamp busca insuflar a su pintura “una dimensión otra”, un antinaturalismo: explora los fauves, la literatura simbolista, Cezanne, la poesía de Jules Laforgue, los acentos poéticos en la obra de Odilon Redon. A la par se mostró muy interesado por su entorno científico técnico, por los Rayos X y la radiación extraretiniana, el halo eléctrico y la cuestión de los fluidos de rayos; envolviendo sus figuras con un Aura que

señalaba sus preocupaciones subconscientes. Se orientaba con esto hacia un multirealismo, hacia una pintura de lo invisible, por la aparición de una apariencia, de aquí el halo eléctrico. En 1913 no vacila en desafiar el sistema métrico con el simple ensamblaje de reglas en madera de *3 stoppages-étalon*, que según la explicación dada en una nota aparecida en *La Boîte* de 1914, es el resultado de la caída de un hilo que al caer se deforma y constituye una figura nueva de unidad de medida. En 1920 Duchamp se ocupa de la desteorización del cubismo, seducido por el cinematismo, la geometría, la aeronáutica, la cuarta dimensión y la descomposición del movimiento que desembocan en las obras cinematográficas y las obras ópticas. Mantiene aún, en estos años la intención poética-no retiniana, la ironía y el interés extremo por la máquina y lo mecánico. Esto está en el corazón del imaginario artístico como testimonio de muchas obras plásticas y literarias.

La escultura aleatoria fruto del azar y de un gesto absurdo había nacido. En una misma línea de subversión poética neodadaísta, Robert Filliou concibe instalaciones como sus famosas *Poïpoïdrome* (1963) o *La Cédille qui sourit* (1965), que son lugares de creación permanente, en el espíritu libertario y utópico del mayo del 68, donde no hay nada a aprender donde el espectador deviene artista”

Le Poïpoïdrome es una relación funcional entre la reflexión, la acción y la comunicación. Él es también una matriz de intersección entre dos corrientes: acción y reflexión, que ilustran los caracteres particulares de dos co-arquitectos, Robert Filliou y Joachim Pfeufer.

Así, sólo su intervención puede resultar operativa y activa el juego de cartas montadas sobre pupitres de *Musique télépathique n°5* (1976-1978), espacio de orquesta lúdica privada de sonido, que refleja una especie de nostalgia de la unidad infantil que encontrará su resultado en el conjunto de 5.000 dados. Los nuevos dispositivos de registro visual han llevado a elaborar obras que juegan con la vigilancia óptica. Nos empuja como espectadores a mirar la imagen de quienes nos miran (creadores y espectadores) o lo que es lo mismo, para ver a alguien hay que ser visto. Esta reciprocidad de la transmisión de la visibilidad es una aguda metáfora sobre la vigilancia pero también invita a pensar sobre las modalidades de construcción de la identidad: acaso no es nuestra propia imagen un reflejo de la que nos transmiten los demás. El arte actual exige una implicación intelectual y una postura ética del espectador, un empeño perceptivo, un verdadero esfuerzo de comprensión. El espectador mira todo lo que el arte presenta ¿pero en qué posición física y moral se debe situar? Muchas performances e instalaciones presentan una verdadera reinvención del espectador, la permeabilidad desde el exterior al interior y viceversa, del modo panóptico de visión en palabras de Juan Antonio Ramírez. Dado que no suelen incluir un lugar privilegiado desde el

que debiera contemplarse una instalación, como si fueran infinitos los cuadros configurables con todo ello. Mediante creaciones, así los artistas contemporáneos nos invitan a aceptar la idea de que todas nuestras apropiaciones visuales e intelectuales parecen igualmente legítimas; pues cada una de ellas remite a un pensamiento propio, a un sueño diferente y a una forma de sentir y experimentar el arte.

Podríamos sostener que, si la cultura de Occidente entendió el cosmos en el siglo XVII con el concepto de Fuerza y en el siglo XIX mediante el concepto de Energía, hoy se abre hacia el concepto de Información. Desde esta frontera, hacia una complejidad creciente, el arte está verdaderamente incluido. La exploración e investigaciones del arte actual están volcadas hacia los patrones que permiten dar cuenta de dicha complejidad e interferencias. Un sin número de interfaces que permiten organizar la existencia en experiencias, son verdaderos procesos de diseño. Complejos de información, sintetizadas por nuestros modos de memoria imperfecta, que llamamos creatividad y que se muestran sensibles a las pautas que son capaces de conectar. Ya no se trata de un orden de visión específico basado en un sistema monofocal, sino de una polivalencia de vectores entramados que se polinizan unos a otros y que incluyen desde la palabra, las geometrías, las ciencias, y el arte a las más variadas experiencias emocionales y sensitivas.

Desde el siglo XIX pensar la irracionalidad en sus distintos ámbitos abrió la cultura a la consideración de lo abisal, de lo inconsciente y de lo otro del pensamiento, lo que se sitúa más allá del concepto generando nuevas miradas, modos y órdenes de visión, inaugurando nuevas escenas artísticas.

Una estética, es el discurso que integra el registro del sentir, de la emoción, con una teoría del arte y que resulta pensamiento filosófico pero del orden de visión. La estética pauperista señala en dicho orden de visión una metafísica de la condición humana, construye imágenes de la realidad sociopolítica, señala valores éticos y promueve sentimientos de humanidad. Dichas imágenes prometen la eternidad de lo humano, el deseo de ser y la memoria de la humanidad, de lo ya sido. En este sentido es una estética de los duelos del género humano que sostiene los duelos de la subjetividad, es una estética de los duelos diferidos. Los realismos en el arte funcionan en este orden de discurso, presentando estéticas de lo diferido

1.1.1 -Los modos de pensar del arte: Filosofía del orden de visión.

El arte moderno en su conjunto parece empeñado en salvarnos de la entropía existencial, convenciéndonos una y otra vez de que en último extremo, somos nosotros, los

espectadores, los de una cosa, los únicos dueños y señores de la situación. El siglo pasado ha enriquecido de un modo inusitado la misma noción de arte, la ha hecho tan rica y compleja, que quizá podríamos hablar de una refundación del término en el que un nuevo orden de visión es implicado y pensado. En el sentido más básico, producir e interpretar obras de arte consiste para Gombrich en producir y percibir orden y significado. Distintas formas artísticas enfatizan una u otra tendencia, cuyos extremos sería la pura ornamentación y la representación más realista, aunque ambas, se encuentran a menudo muy relacionadas. El sentido de orden en el arte desarrolla el que es considerado el hecho más básico de la experiencia estética, el hecho de que el deleite se encuentre en algún lugar entre el aburrimiento y la confusión. Se trata de un orden que se busca en la variedad, que evita la monotonía y la uniformidad tanto como el caos. La repetición, el ritmo, es el fondo en el que se perciben los cambios, que sirven a su vez, como motivo de un nuevo orden. El sentido de orden analiza estas entre otras cuestiones, inscribiéndolas en la tradición formalista y destacando su voluntad de forma, como en Riegl y su sentido de forma en Wölfflin.

La filosofía es visión, teoría, interpretación y crítica. También ella es un orden de visión, de lectura y de interpretación de la realidad, de lo real, de sus consistencias e inconsistencias: las del ser humano, las de uno mismo, etc. Su campo es amplísimo; la filosofía es muchas cosas y no hay fórmula que las abarque a todas, al igual que la ciencia, ambas son difíciles de definición. La filosofía tiene una clara función crítica, aunque ha generado también conceptos tóxicos como el de verdad, libertad, justicia, que hacen muy difícil el pensamiento. Una función de análisis, de puesta en cuestionamiento, no dar nada por aceptado, demostrado o definitivamente verdadero. La filosofía es creadora de conceptos, el arte es creador de obras. Las obras de arte, las obras culturales humanas con significación sustantiva, son muy diversas y heterogéneas: musicales (y aún esta unidad es demasiado genérica: música instrumental, de cuerda, de viento, de madera, música vocal, música sinfónica), arquitectónicas, pictóricas, poéticas, teatrales, cinematográficas. Los límites estéticos entre ellas, generalizando el sentido que Lessing estableció en su *Laoconte* al plantear la cuestión de los límites entre la pintura y la poesía, son muy difíciles de establecer.

La estética podría presentarse con una imagen de torre de Babel. Hoy se encuentran proyectos filosóficos variados y a veces poco compatibles entre sí. Ellos cubren la diversidad de opciones propias a la filosofía contemporánea, filosofía analítica multiforme, fenomenologías diversas, estructuralismos y posestructuralismos, posmodernismos, historia de la filosofía; siguiendo métodos contrastados.

¿Cómo narrar esta relación, entre una estética, sus diferentes manifestaciones y los distintos formatos en los que se presenta una obra de arte? Deberíamos conservar la premisa de que una comprensión de alguna de las artes únicamente puede ser desarrollada como el arte; pero no en sentido historicista, ya sea en relación con el desarrollo anatómico o en analogía con el desarrollo retórico, del origen seguido por la repetición. La estética y la filosofía del arte se confunden a menudo; buena señal de que colindan, por más que, a su vez, tengan diferencias significativas. La filosofía del sujeto arte y sus atributos, tiene una historia más larga que la estética. De hecho, aunque la estética sea hoy una disciplina consagrada, no remonta a períodos anteriores al siglo XVIII, mientras que ya en Platón, Aristóteles, Plotino, los pensadores escolásticos o Leibniz, se da una reflexión sobre lo bello en relación con la naturaleza, con las actividades humanas y con lo divino. Tanto la filosofía como la estética se abastecen de un gran número de ilustraciones. No sólo en cuestión de tal o cual corriente artística, o de historia del pensamiento o de la misma filosofía, de la invención misma de la estética y sus desarrollos o de sus diferentes incursiones a partir de la sociología, la psicología o del psicoanálisis. Éstas, conjugando un sentido que abastece una orientación en la reflexión, la variedad de inspiraciones o de doctrinas no son menos. Versaría sobre el arte en todas sus dimensiones, noción ya suficientemente amplia y confusa, puesto que el término se utiliza en numerosos sentidos y cubre el significado tanto del gran arte como de las artes populares o de masas o de prácticas que son a la vez religiosas, mágicas o rituales. En realidad, la filosofía no se ha privado a sí misma de desbordar el dominio del arte. Ya desde sus comienzos, y durante mucho tiempo, cuando se trataba de lo bello, no estaba en juego el arte, sino la belleza de las cosas, de la naturaleza, de las conductas y de los seres humanos, en particular de los cuerpos. Por tanto, la pareja conceptual a ejercitar sería, en realidad, filosofía de lo bello y estética. Sólo en el cuadro de la corriente analítica de los años ochenta se han privilegiado un conjunto a cerca de los términos utilizados en los juicios estéticos. Mientras que en los años cincuenta la atención se ponía en las experiencias estéticas como tales. En un sentido que llevaba a interrogar sobre la parte de subjetividad y de objetividad que enfrentaba los juicios estéticos, la naturaleza de la representación pictural, la dimensión cognoscitiva de las obras de arte, etc. Sin embargo, tan solo veinte años más tarde con la aparición o el énfasis puesto en los lenguajes del arte; los estudios se orientan hacia el funcionamiento simbólico, hacia lo que la misma filosofía analítica del arte se orientaba.

El concepto de estética corrige en cierto sentido esta dificultad en la medida en que la estética tiene, de entrada, un campo amplio: trata de la experiencia sensible vinculada no sólo a lo bello y al arte, como indica etimológicamente el término “estética”. Y no toma en

consideración sólo el arte respecto a su existencia y a sus modos de operación sobre la sensibilidad, sino también la experiencia estética en general; lo que le lleva a la consideración de formas de la sensibilidad. Al considerar en los años ochenta la diversidad de enfoques, se podría tener el sentimiento de que las ideas de placer estético, goce de belleza y de profundidad, habrían desaparecido del paisaje conceptual. Sin embargo vuelven con fuerza más tarde y dejan entrever un acuerdo más profundo sobre la naturaleza de los problemas planteados y del método utilizado por los investigadores. Los diferentes enfoques de la estética dejan señalado con claridad el hecho de ser disciplina argumentativa, directa y clara.

Así pues, la primera precaución es de no utilizar sin atención suficiente un término por el otro ni, en ningún caso, ceder a una ilusión de intemporalidad: los conceptos de cada una de estas disciplinas llevan la marca de sus condiciones de nacimiento y de elaboración. La filosofía del arte, probablemente, tendría esta especificidad de responder a la generalidad de la estética con un añadido mayor de generalidad, puesto que mientras ésta se concentra en la experiencia del arte, aquella amplía la consideración al lugar que ocupa el arte en la vida humana y a su alcance metafísico y existencial, de una manera diferida, tal como se puede destacar del juego de relación entre diferentes movimientos artísticos. La estética no constituye un dominio independiente o separado completamente de la filosofía, enteramente autónomo, que no entre en ninguna relación con las grandes orientaciones que dan juego en el campo filosófico. Sabemos hasta que punto ha marcado la reflexión el idealismo alemán, la fenomenología y la hermenéutica, por no citar más ejemplos. Ellas han marcado profundamente la reflexión sobre el arte en el contexto europeo y más allá.

La vanguardia histórica y lo que se ha dado en llamar neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de retensión y protensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos, en una acción diferida que acaba con cualquier esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición(Foster, 2010, p.31). Cabría preguntar de que manera la reflexión filosófica y estética fue configurando el pensamiento artístico de dichas vanguardia. La estética analítica, la que se desarrolla en el mundo anglosajón y americano, no ha sufrido las mismas influencias, pero ha conocido otras, de manera más o menos explícita o directa. Ellas han impactado las orientaciones. Desde este punto de vista, las condiciones a partir de las cuales la corriente analítica se constituye, están lejos de ser indiferentes. Recordemos en efecto que la estética filosófica a la cual han dado en lo sucesivo este nombre, ha nacido en la confluencia de un desarrollo de la lógica y de un interés por las ciencias que en torno a los trabajos de Frege, Russell y de Wittgenstein

conjugados, abordan las tesis del Círculo de Viena y en las prolongaciones sobre las cuales han revelado sus conceptos después de la emigración de una parte de sus fundadores a USA. Se trata de interrogar la definición de un dominio de fenómenos a partir de su designación por el término estética. Señalando que la aparición del término, implica una cierta modernidad, y la posibilidad de una modernización del punto de vista sobre dicho dominio sensible. Si bien, precisamente, si lo que entra en juego es una modernización, su objeto, la relación con lo sensible y su evaluación, ya existía antes de tal modernización. La raíz *aisthesis* permite su señalamiento posterior que reenvía a la idea de sensación, si bien, desde Aristóteles quedó diferenciado los dominios de lo sensible y de lo inteligible. Es la relación entre sensación y conocimiento la que se envuelve en la semántica del término de esta área de la filosofía encargada del análisis del arte.

El arte ocupa un lugar determinante en una filosofía que busca crear aquellos conceptos que necesita para pensar nuestro mundo y nuestra vida, una filosofía de la diferencia, una filosofía del devenir. Esta intentará construir una metafísica del acontecimiento que remitirá necesariamente a la cuestión del arte en un triple plano: en primer lugar el efecto sensible de las obras plantea históricamente el problema de la creación y de la mutación de culturas. Luego la disparidad entre el efecto sensible del arte y la filosofía exige una crítica de la representación que se dirige tanto al estatuto del arte entendido como imitación cuanto sobre una filosofía de las obras. Finalmente el arte está en el centro de una semiótica entendida como teoría de signos irreducible a determinaciones lingüísticas. Pero conviene recordar que el empirismo lógico que constituye el núcleo primitivo de la filosofía analítica se mantiene extraño a toda preocupación estética. Tal como para la ética, se pensaba que no había *affaires* de tipo emocional capaces de constituir objeto de reflexión y de entrar en la esfera del lenguaje y reflexión de la ciencia. Bajo esta mirada Carnap y Ayer quedaban marcados por una forma simplificada y empobrecida de kantismo.

El arte participa tanto como la filosofía y la ciencia en el devenir del pensamiento, con métodos y dominios irreducibles e independientes, heterogéneos. Entonces si la filosofía tiene un dominio propio no puede estar por ello aislada de otras formas del pensar; arte y filosofía dependen del pensar en tanto que tienen una misma finalidad: inventar nuevas posibilidades de vida, dar testimonio por la vida, llevar la vida a su más alta potencia. En la Europa central los filósofos de la escuela de Brentano y más particularmente los de Twardoski, no tuvieron la actitud, no estarían por la labor, de sobrepasar el prejuicio contra el estudio racional en ética y estética. Hay que señalar que la estética analítica es más reciente que la filosofía de la que recibe su nombre. Tal es la tarea, la salud, del arte de la filosofía.

No hay otro criterio estético para juzgar una obra que el de evaluar la potencia de vida que la atraviesa. La filosofía ha de instruirse experiencia del arte para teorizar las relaciones entre el pensamiento y lo sensible (GilMussano, 2002, p.11). Y para ello señalamos la estética quien señala el concepto de modulación.

Bryson en *Visión y Pintura*, expone su teoría sobre la relación entre percepción y representación, en el que critica la teoría de la representación visual defendida por Gombrich, porque lleva implícita una concepción de la imagen como copia esencial del mundo, que equipara a la teoría de la mimesis de Zeuxis, tal como narra Plinio. Según Bryson, este perceptualismo, le habría conducido a pensar el signo visual en términos positivos, es decir, como aquél cuyo contenido es una determinada percepción del mundo. Bryson utiliza la teoría de Barthes para negar cualquier posibilidad de denotación natural de la imagen pictórica. En efecto, en pintura el efecto realidad consiste en una relación especial entre denotación y connotación, en la cual la connotación confirma y sustancia hasta tal punto la denotación que ésta parece alcanzar el nivel de la verdad (Bryson, p.32). No habría una interpretación del nivel denotativo, la representación a la que se añadirían niveles de significación connotada, sino que nuestra forma de percibir los personajes de una pintura estaría determinada por esas connotaciones, a las que tenemos acceso por características formales de la imagen, independientes de las que permiten la identificación de los mismos.

Hace ya más de un siglo Charles S. Peirce (Roberto Marafioti, 2005, p.63) iniciaba una concepción del signo que escapaba a la dominación de la lingüística binaria, dando lugar a una teoría del signo -semiótica y no semiología - que permite entonces pensar el arte no como un lenguaje ni ordenar el sentido hacia significaciones discursivas, sino elaborar nuevas relaciones entre materia y forma. La semiótica de Peirce no se puede utilizar como un programa de interpretación de signos. Más bien permite describir la experiencia de la pintura y del arte como una experiencia semiótica, de interpretación. Tradicionalmente se ha ligado la categoría del icono a la experiencia estética de varias maneras. Se ha identificado la representación icónica con representación por el parecido. Se ha pensado en el icono como el grado menor de semiosis y mayor de inmediatez en la experiencia del mundo. Esta interpretación acerca el tema del iconismo al de la experiencia estética como experiencia de lo meramente sensible e inefable. Según la fenomenología de Peirce nuestra experiencia lo es de Primeridad, Secundidad o Terceridad. Estas son también categorías del ser, sin embargo, son consideradas como formas de conocimiento. Según la semiótica una obra de arte es un icono en tanto que representa su objeto en virtud de sus propios caracteres: formales, técnicos,

materiales. Cualquier interpretación debe suponer que es a partir de esas cualidades y en virtud de ellas por lo que la obra es una representación. Todo sería en principio pertinente para hacer la interpretación.

En Gilles Deleuze (Deleuze, 2005, p.89), decíamos en la introducción de este texto, encontramos una filosofía de la constitución de lo sensible en la óptica de una crítica del sujeto sustancial bajo la influencia de G. Simondon (Arne De Boever, 2012, p.47), de quien toma la tesis fundamental de la constitución de la subjetividad como singularidades a-subjetivas y pre-individuales. Un trabajo que ya había realizado Merleau-Ponty al reinterrogar la visión, al mismo tiempo que la pintura. Busca una vez más las palabras del comienzo, capaces de nominar el hecho del milagro del cuerpo humano, su inexplicable animación, su diálogo mudo con los otros, el mundo, el mismo y la fragilidad de este milagro. Apoyado en las investigaciones de Simondon, y rompiendo de esta manera con la imagen tradicional del pensamiento, Deleuze pasará de una lógica del sentido centrada de manera husserliana en la producción de idealidades en el pensamiento, a una lógica de la sensación donde el pensamiento produce, choca brutalmente con un signo sensible heterogéneo comprendiéndose así como heterogénesis. Entonces si la filosofía tiene un dominio propio, como decimos más arriba, no puede estar por ello aislada de otras formas del pensar; arte y filosofía dependen del pensar, en tanto que tienen una misma finalidad: inventar nuevas posibilidades de vida, dar testimonio por la vida, llevar la vida a su más alta potencia. Simondon mostraba que el individuo, se trate de un sujeto o de cualquier otra cosa, no estaba jamás dado sustancialmente, sino producido dentro de un proceso de individuación que él comprendía como disparidad problemática, es decir un acto, una relación. El sujeto no estaba jamás dado, se constituía por su propio proceso. El concepto de modulación es capital para comprender el alcance de la noción de diferencia en Deleuze, como diferencia productiva, originaria, en sí (Gil Mussano, 2001, p.9). Sin perjuicio de mostrar la génesis de este concepto, que permite deconstruir la doctrina aristotélica hylemorfista, señalando su secreto en el gesto de asignarle un carácter pasivo a la materia, en provecho de una primacía tanto del molde como de la impronta que ésta impone: la modulación conduce a un entre, *milieu*, a una relación recíproca entre molde y material. Relación que Simondon propone llamar modulación, molde temporal y continuo. Material y molde entran en un sistema común, un medio asociado y realizan conjuntamente una operación de individuación, por intercambio de información continua. Ni la forma, ni la materia alcanzan para explicar la individuación. Su verdadero principio es la génesis misma mientras se opera, el sistema deviene mientras la energía se actualiza. Molde y

materia interactúan en un medio común de existencia que es la fuerza. La ciencia manipula las cosas y renuncia a habitarlas, ella da modelos internos, índices o variables de transformaciones, que se confrontan con la realidad de tiempo en tiempo. La ciencia clásica guarda en sí misma el sentimiento de opacidad del mundo y desde aquí pensar es probar, ensayar, operar, transformar, bajo la sola reserva de un control experimental, donde no intervienen más que los fenómenos muy trabajados. Se advierte entonces lo que una teoría del arte puede extraer de esta distinción entre moldeado, concepción abstracta que opone materia y forma y modulación como captura de forma, *continuum* entre propiedades de los materiales y la acción concreta de la forma. La modulación permite tratar sobre el mismo plano el pasaje de materiales a trazos de expresión en la obra, y el encuentro del pensar con la obra, porque se trata en los dos casos de una producción de signo, que ya no está referida a la idealidad de un sentido, sino modula por disparidad problemática. Diremos que el mundo es por definición nominal, el objeto *x* de una operación, es conducir al absoluto la situación de conocimiento, como si todo fuera, o no hubiera jamás sido, más que por entrar en un laboratorio. El pensamiento operatorio deviene como una suerte de artificialismo absoluto, como se ve en la ideología cibernética, donde las creaciones humanas son derivadas de un proceso natural de información, pero el mismo conocido sobre el modelo de máquinas humanas. Sobre la base de la modulación Deleuze desprende una nueva definición del campo trascendental liberado de la sujeción a la forma sujeto, desprendido de la conciencia, puesto como impersonal y pre-individual porque se produce por encuentro, en el intersticio de las heterogeneidades que son el pensamiento y lo sensible, en su diferencia misma, como resolución problemática de su disparidad que produce una nueva dimensión: el sentido que se actualiza como un acontecimiento, éste es la hecceidad que surge por modulación de disparidades: una singularidad. La hecceidad es un modo de individuación, diferente a una persona o sujeto. Individuación como relación compleja de partes intensivas, de velocidades y de formatos diferentes. Ya que el hombre deviene verdaderamente la manipulación que él piensa ser, entrando en un régimen de cultura donde no hay ni verdad ni falsedad. Conmovido el hombre y la Historia, en un sueño o pesadilla donde nadie sería el soñante. Señalará junto con Merleau-Ponty: “mi cuerpo se despierta, junto a los cuerpos asociados, a los otros, que no son mis congéneres, como dice la zoología, pero que me frecuentan y yo frecuento. Con quien yo frecuento un solo ser actual, presente, como jamás animal alguno de su especie lo ha hecho, en un territorio o medio que habita” (Deleuze, 2005, p.137).

Deleuze puede entonces interpretar la modulación simondiana como una lógica de la sensación que resuelve el desgarramiento de la estética en teoría del sentir y teoría del arte. Podemos afirmar que la estética de la pobreza que investigamos funciona como esta modulación que va desde la designación sensible de lo real, de la realidad social, a la teoría del arte como representación, puesta en discurso, organización semiótica, pensamiento del fenómeno la pobreza y sus determinaciones política, metafísica, religiosa y poética. “La modulación es la operación de lo Real que permite definir el arte por la operación de hacer sensible fuerzas que no lo son” (Deleuze, 2005, p.137).

Lo que una estética tiene de doctrina de la representación, en la medida que es capaz de ofrecer códigos, significantes y mensajes, es representación de pulsiones psíquicas. La estética es representación de un orden de sentir integrado en un orden de visión. El discurso de una estética señala el campo imaginario de la visión. Pero también es concepto y como tal es modulación entre ámbitos discontinuos: entre una teoría del sentir y una teoría del arte. La modulación, es un concepto de teoría musical, de las operaciones empleadas en la composición musical. En música tonal es el cambio de una tonalidad a otra durante el desarrollo de una obra. Suele ser una cadencia que confirma la transición hacia la nueva tonalidad. Con frecuencia se modula hacia los tonos vecinos pero también puede ser por cambio de modo. Generalmente se realiza, a través de un acorde pivote, común entre la tonalidad de origen y la de destino. Se trata de analizar estos significantes pivote, que en la estética de la pobreza, pone en relación la expresividad emotiva, el sentir, con la teoría del arte. Poniendo de relieve lo fallido de la representación plena y que aparece como un velo sobre el real a representar. El arte cubre con un velo crudo el activismo que nada quiere saber. En su hacer las artes son todo inocencia. Es la misma disparidad que modula en la sensación la relación de lo sensible a lo sentido, y en el pensamiento la relación del sentido con el encuentro sensible de la obra. Por tanto, " la percepción no será más [concebida] en la relación de un sujeto con un objeto, sino en el movimiento que sirve de límite a esta relación. La percepción se encontrará confrontada con su propio límite, ella será entre las cosas [...] como la presencia de una hecceidad en otra" (Merleau-Ponty, 1985, p.82). El arte no consistirá en imponer una forma a una materia, ni de producir un efecto subjetivo sobre la sensibilidad, sino de "seguir un flujo de materia", tomar partido por los trazos materiales de expresión en una "síntesis de heterogéneos", "síntesis de disparidades" que consolida en la consistencia de la obra las fuerzas expresivas del material y del afecto.

La cuestión neatszscheana por excelencia es la relación del arte con la vida. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Es por esto mismo que ningún arte es figurativo. Con él aparece entonces el tema de la estetización de la existencia. El arte es concebido como experimentación (*Versuch* diría Nietzsche), performance actualizada que realiza lo que la filosofía tarda en efectuar: una crítica de la representación. El arte hacia el cual se inclina y presenta Nietzsche no es solamente el de las obras, sino el de la vida. La vida deviene el fenómeno artístico fundamental. De igual modo en Deleuze, así el arte es comprendido, a partir del concepto de modulación, como capturador de fuerzas vitales. La modulación permite escapar de la filosofía de la semejanza platónica y pensar que entre el material del arte y la sensación se forma una relación heterogénea que se temporaliza. De este modo Deleuze ensaya pensar el arte en relación con la expresión, sin recurrir a la semejanza platónica, ni a la analogía estructural que harían del arte la copia de un modelo sensible o la captación de una estructura inteligible. La teoría del simulacro que atrapa una disparidad constituyente permite explicar, contra la semejanza, del efecto a la causa, de la cosa a la esencia, la repetición como diferenciación, al nivel de lo vivo tanto del concepto como del arte. Es lo dispar, “la diferencia en sí [...] que pone en relación las series heterogéneas o dispares”, hace aparecer la sensibilidad y el pensar como “resolución de una diferencia de potencial”, una diferencia intensiva. Esta teoría del simulacro -a partir del trabajo en común con Guattari (Fernández García, Ileana, 2005, p. 90) será substituida por una teoría del devenir, devenir-animal, devenir-minoría, que permite pensar la expresión en arte sin abandonar su carga mimética pero pasando por una imitación centrada en una simbiosis de tipo vital, una coevolución. El concepto de modulación abre un nuevo camino para la filosofía del arte. Contra la hermeneútica que pega la obra sobre el sujeto, contra la interpretación estructural o sociológica, que señala en la obra la efectividad de estructuras objetivas, la modulación es otra cosa. Conserva del moldeado la heterogeneidad de fuerzas en presencia, pero extrae una nueva potencia. Poniendo en contacto fuerzas heterogéneas que producen por disparidad una singularidad irreductible, la obra produce su efecto en el campo problemático que asocia creador y receptor en un devenir real, que da cuenta al mismo tiempo de la mutación de culturas. Por esto la modulación, dice Deleuze, es “la operación de lo Real”, y permite definir al arte por la operación de “hacer sensibles fuerzas que no lo son”. De igual modo en Heidegger, como en Hegel o Schopenhauer la reflexión sobre el arte estrictamente depende de los principios de su filosofía. Ella no se comprende, sino, sobre el fondo de su condena de la metafísica como olvido del ser. La metafísica desconocía el ser e ignora la diferencia

ontológica; la diferencia entre el ser y lo que es; entre lo que es y lo que hace que cualquier cosa sea. El arte en este *affaire* juega un rol capital que las estéticas precedentes, todas penetradas por la metafísica, no saben ver. Su error es haber pensado el arte bajo el paradigma de la producción, de la materia informe, la cosidad de la obra o el haber ayudado a pensar una estética determinada. Imposible separar en este contexto bellas artes de técnicas: en ambos casos el campo social entra en modulación con tales hecceidades de la materia y arranca un agenciamiento singular que define el estado de las técnicas y el lugar del arte. Una teoría de las artes reclama una teoría global de la cultura, que no separe el umbral técnico, el gusto estético del tipo político de poder, que definen conjuntamente el modo de individuación de la tal sociedad. Arte y técnicas son captados en su dimensión social, distribuyen sujetos sociales en un proceso de individuación que no aplica una forma externa, lo social, a una materia inerte, el individuo, sino que modula fuerzas humanas, materiales y sociales, produciendo una forma social singular, de alguna manera esto es nuestra actualidad, y no el poder captado, según Foucault, por las formas de saber. Un pensamiento como “procesos - dirá el último Foucault- de subjetivación” que consisten en la constante constitución de modos de existencia, o como decía Nietzsche, al referirse al estilo, en la invención de nuevas posibilidades de vida; así la existencia como obra de arte, y este último estadio, es el pensamiento-artista. La subjetivación es una individuación particular o colectiva que caracteriza un acontecimiento. Es un modo intensivo, y no un sujeto identitario. Es una dimensión sin la cual no se podría ni superar el saber ni resistir al poder. Y fiel a su método, lo que le interesa al último Foucault no es el tan mentado retorno a los griegos, sino nosotros hoy en día, nuestros modos de existencia, nuestras posibilidades de vida ¿tendremos con ellas las maneras de constituirnos como sí mismos, lo suficientemente artistas como diría Nietzsche, más allá del saber y del poder? (Mussano, 2000, p.79). En los modos de existencia, en los estilos de vida, hay una estética de la vida que se ha llamado la vida como obra de arte. Pero es también una ética para Foucault, por oposición a la moral. Estos son los estilos de vida que nos constituyen estéticamente y éticamente. Esta es la idea de modo en Spinoza, y de estilo en Nietzsche: el estilo en un gran escritor es siempre también un estilo de vida, la invención de una posibilidad de vida, de un modo de existencia (Mussano, p.82).

Siguiendo a Heidegger, para poder pensar el carácter de la obra de arte, hay que pensar en el contacto mismo de ella con lo que es, hay que dejarla reposar a ella misma en su ser. Una larga tradición de pensamiento pone a nuestra disposición toda clase de respuestas a esta pregunta. Se dice: el espíritu es lo contrario de la materia. Lo espiritual es lo inmaterial opuesto a lo material. Sin embargo esta determinación del espíritu y de lo espiritual es

tributaria de la simple negación de la materia y de lo material. Es decir, no considerar ni a su autor ni el lugar que ocupa en la historia del arte. Hay que dejarla abandonada en su inmanencia misma, en su mundo, en su lugar, fuera del cual la obra cae para ser un puro objeto. Como obra abierta cae en un mundo, porque ser obra significa instalar un mundo, que no es el lugar de ensamblaje de lo que es pero es abertura de todas las opciones simples y decisivas en el destino y la historia de un pueblo. Lo inmaterial es lo neumático y lo espiritual. El espíritu es la fuerza eficiente de la iluminación y de la sabiduría. Hölderlin inscribe el siguiente motivo rector: “Entre nosotros, todo se concentra sobre lo espiritual, nos hemos vuelto pobres para llegar a ser ricos” (III, 621).

Las imágenes expanden una memoria que expresa lo vivido. Ellas son portadoras de un capital simbólico, de un potencial que nos promete eternidad, memoria y ser; nos prometen duración señalando el olvido. Son además inseparables de un régimen técnico que las produce, vienen siempre de un pasado que fija el origen y su originalidad al ser interpretadas.

1.1.2 -Doctrina sobre la interpretación y el orden de visión.

Huelga comenzar un recorrido por las teorías estéticas, sus críticas y relaciones analizando los núcleos generales de dichas teorías: representación, expresión, forma, etc. Al tratar ahora sobre la interpretación, más específicamente, sobre la relación estética e interpretación, en el ámbito de la relación representación- interpretación ; la simbolización de ese universo del que irradian tantos signos e imágenes personales como universales y en el que se sintetiza el conjunto de los acontecimientos históricos nos preguntamos: ¿no refleja también el ciclo de nuestras propias vidas, en las que la rotación de momentos y personas, a la que nadie escapa, obedece al ritmo con el que se construyen y se disipan, alternando con nuestros recuerdos? Pues lo que revela el timbre y la cadencia son las experiencias de la vida familiar interior, así como el ritual mediante el que las voces encarnan la creencia en una cierta metafísica. Será entre las corrientes de la Abstracción en las que más en cuestión intervenga tal concepto de interpretación. La interpretación configura formas e imaginarios visuales, en el espectador y realizador, dado que designa y traduce fenómenos posibles. Representación e interpretación van unidas en el ámbito de una estética. En cambio en términos matemáticos, se puede definir una función semántica que asigna a las construcciones simbólicas elementos de conocimiento: la función de interpretación, o, simplemente, interpretación. Una función que pone en relación el nivel simbólico con el de conocimiento; la llamaremos interpretación declarativa o función de interpretación. Un proceso que se ejecuta

exclusivamente en el nivel simbólico la también llamada interpretación procedimental o proceso de interpretación.

Al término de la Segunda Guerra Mundial se produjo una rápida eclosión de propuestas abstractas en el panorama artístico internacional. El realismo patrocinado por la Alemania nazi, la Italia fascista o la Rusia soviética pronto cayó en descrédito, y junto a él también lo hizo el surrealismo literario. El protagonismo recayó en la abstracción: concretamente en los herederos de grupos como “*Art Concret*”, “*Cercle et Carré*” y “*Abstraction-Création*”, vigentes en los años treinta. La posibilidad de desmenuzar el concepto filosóficamente lo iniciamos por Nietzsche aunque todos los sistemas contemplan una doctrina de la interpretación.

La identificación del arte como ilusión, tiene una larga vida, desde Plinio sobre Zeuxis y Parrasio, pasando por el rechazo de Platón hasta los planteamientos de principios de siglo de Samuel y la obra fundamental de Gombrich. En los escritos clásicos la teoría de la mimesis no es en absoluto identificable a lo que hoy consideramos en el habla menos rigurosa el realismo de la interpretación. En sentido estricto la teoría ilusionista del arte implica el hecho de que ante una pintura, como viendo una película o leyendo una novela, el receptor de la obra pierde la conciencia de estar ante una obra de arte, una ficción, y reacciona como si se tratara de algo real. El defensor de una teoría ilusionista mantiene, coherentemente, que es imposible ser a la vez consciente de la ficción que se tiene ante sí y de su contenido. Que no existe un estado de consciencia que pueda aprehender esa dualidad. Para los ilusionistas, el estado mismo de la ilusión impide ser consciente de su carácter ilusorio. Según Gombrich, uno de los mayores placeres proporcionados por el arte es el del paso entre la ilusión y la realidad. La creación de la ilusión no depende del naturalismo de la representación, en tanto que lo entendamos como la semejanza objetiva entre la representación y lo representado. Para Gombrich entre los factores determinantes de la ilusión se encuentra el espectador. Sin su cooperación no hay ilusión. La percepción no es ni en la vida ni en el arte el registro pasivo de las impresiones visuales, sino que la expectativa, basada en experiencias pasadas y en deseos respecto al futuro, y la colaboración del espectador son imprescindibles. El comportamiento artístico está enraizado en las profundidades de la mente, en la forma de ser y relacionarse de los humanos. A pesar de que no elabora una teoría antropológica de lo artístico, es consustancial a su pensamiento la idea de que el impulso artístico está presente desde siempre en la historia de la humanidad. En todos los fenómenos de la expresión artística encuentra Gombrich el desarrollo de una capacidad innata, que tiene que ver con la orientación espacial, el orden, el reconocimiento de objetos y expresiones y con el placer que provocan en nuestro organismo y

nuestra mente. Gombrich expresa su deseo de que tenga que ver con un tipo de experiencia especial, relacionada con el placer y que compromisos muy serios con la moral lo ahogarían y que una descripción adecuada del mundo se consigue mejor mediante otros medios, como la ciencia o la técnica. Busca en la producción artística la expresión de mecanismos fundamentales de la mente y de la naturaleza humana. Critica la noción empirista de mente, como una tabula rasa sobre la que se van imprimiendo nuestras percepciones y creencias, para defender la tesis de que, desde los procesos más sencillos, la mente actúa en algún sentido que no se ve perjudicado por el entorno. Por el contrario, las conductas poco adaptativas fracasan. La falsación como método de aprendizaje es propuesta por este autor. La mente no aprende por inculcación, sino a partir de esquemas que guían su percepción y comprensión de la realidad. Cuando estos esquemas, que actúan como hipótesis sobre el mundo, se manifiestan falsos o inadecuados, son abandonadas por otras. En este procedimiento de ensayo y error consiste la racionalidad de toda actividad humana, desde la perceptiva y de reconocimiento de objetos, a la artística o la científica. La influencia filosófica más evidente en el pensamiento de Gombrich ha sido Karl Popper. Defensor de una teoría falsacionista de la ciencia, según la cual las hipótesis científicas no se pueden verificar, sino sólo demostrarse falsas.

Será Nietzsche, quien acuerde una importancia muy particular a la variación de modos de designación y desde entonces a los ejercicios de traducción en la descripción de un mismo tipo de fenómeno; traduce de manera frecuente este estado de cosas subrayando la tontería o lo estúpido de la pulsión: La pulsión es testaruda, tenaz, en apariencia ciega, obsesionante, si se acepta usar una terminología psicológica. Ella tiende a imponer una orientación siempre idéntica con una obsesión extrema. Ella es capaz de repetir obstinada y compulsivamente.

Se comprende mejor esto que apunta Nietzsche subrayando el carácter de obstinación y tontería del instinto si se vuelve a la comparación entre lo pulsional y lo consciente que marca en el inicio de la reflexión sobre el carácter verdadero de la vida, de lo vital en sí. Iniciando toda su potencia de manera instantánea, el instinto es en cualquier suerte presente, él es siempre presente, aquí y ahora y reside impermeable a la posibilidad de una proyección en el futuro, en el porvenir, que es en revancha accesible al pensamiento consciente; porque ella es capaz de considerar las consecuencias al largo término de una acción. Se remarca en esta reflexión no sin evocar ciertos análisis cartesianos sobre el control de las pasiones.

Todos los juicios sobre el instinto son miopes, tienen a este respecto un conjunto muy variado de consecuencias. Ellos recomiendan que se trate de hacer un primer abordaje. Su entendimiento es esencialmente un aparato que frena la reacción inmediata al juicio del instinto. Él retiene, él continúa la reflexión, él percibe una cadena de consecuencias más

lejanas y más largas. El hombre se conduce por sus instintos; los objetivos, sus propósitos no son elegidos en función, al servicio de los instintos. Pero los instintos son antiguos hábitos de la acción, de modos de descargar, desahogar la fuerza disponible. El filósofo estimó que no se debía llamar objetivo al resultado por el que un instinto se hace presente en la descarga de esa fuerza.

A título de consecuencias, esta violencia casi irresistible de pulsiones, constituye un peligro para la consciencia y que la hace esclava de sus obras. Problema este último que aparece con un relieve particular una vez situados ya en el cuadro de la moral. Las virtudes tales como el ardor por el trabajo, la obediencia, la castidad, la piedad, la justicia son la mayor parte del tiempo, dañinas a sus poseedores. Ellas son pulsiones que gobiernan con violencia, una violencia y una convicción excesiva. Ellas no quieren absolutamente que la razón las contrabalancee en medio de otras pulsiones. Si el hombre posee una virtud, una verdadera virtud, toda entera, no un pequeño objetivo de ella, entonces él es su víctima, la consciencia es su víctima. Es entonces, por una parte la naturaleza instrumental de virtudes de las que se hace el elogio cuando se elogia la virtud y seguidamente la pulsión ciega que gobierna cada virtud; que no se deja imponer los límites por el interés general de los individuos. Brevemente: el desatino en el que la virtud gracias a la cual el ser individual se deja transformar en función de todos. El elogio de la virtud es el elogio de cualquier cosa dañina sobre el plan privado. Es el elogio de pulsiones que privan al hombre de su más noble egoísmo y de su más alta fuerza de protección de sí mismo (Nietzsche, F, *La Gaya Ciencia*, Párrafo 2) .

Pero inversamente, si se deja de lado provisionalmente el aspecto moral del problema y la cuestión del daño susceptible de amenazar el equilibrio del individuo, esta prodigiosa obstinación, esta formidable invariabilidad de la pulsión se deja entonces caracterizar positivamente en términos de seguridad: la pulsión ejerce su acción con infalibilidad, sobre el modo de una casi instantaneidad que evita toda vacilación, toda duda y desprecio, contrariamente a lo que se constata en el caso de una acción guiada por la reflexión racional o a todo lo menos consciente. Se ve entonces aquí, que Nietzsche detecta una ligazón íntima, casi una unidad, entre la eficacia perfecta, la seguridad, la potencia irresistible y el carácter infra-consciente de la regulación. Es, como ya sabemos, una tesis nietzscheana constante: sólo lo que es inconsciente es perfecto (Nietzsche, *El Anticristo*, párrafo 14).

Uno de los textos canónicos sobre esta cuestión está en el párrafo 11 de *La Gaya Ciencia*, consagrada al análisis del estatuto de la consciencia. La investigación del filósofo hace surgir por oposición la referencia a la vida pulsional. En este párrafo se dice que la consciencia es la

última y la más tardía evolución de lo orgánico y que por consecuencia también se encuentra en ella lo más inacabado y lo menos sólida. Que la consciencia suscita innumrables tonterías defectos que provocan la desaparición de un ánima, de un hombre, más temprano de lo que sería necesario, “más allá del destino” como lo dice Homero. Y que si el grupo conservador de instintos no la sobrepasaba infinitamente en potencia, si no ejercía en el conjunto un rol regulador: la humanidad perecería ineluctablemente por sus juicios y contra sentidos y de su manera de rebasar los ojos abiertos, de su falta de profundidad y de su credulidad breve, precisamente de su consciencia. O sin embargo, sin estos fenómenos ella no existiría más después de largo tiempo. Esta comprensión de la interpretación que toma como base la pulsión, señala una nueva determinación y nuevo ejercicio de traducción: esta seguridad reguladora de procesos instintivos que se opone a la claudicación y a la incertidumbre del pensamiento consciente, justifica que se les piense analógicamente sobre el modelo de virtudes. Nietzsche las entendía como actividades funcionales bien regladas, adaptadas a la obtención de un resultado específico.

“La pulsión sabe cada vez hacer la cosa precisa y la hace ciertamente con precisión, ignorando la duda del mismo modo que la aproximación”. La lección de este análisis es dada de la manera más precisa por el párrafo 6 de *“Más allá del bien y del mal”*: Toda pulsión es tiránica, despótica, autoritaria y mismamente más que autoritaria. Somos constantemente el juguete de los instintos que orientan nuestra acción, a nuestra espalda todo, haciéndonos creer la más frecuente autonomía. Es el caso también de la actividad que se pretende la más crítica, la actividad filosófica. “Yo no creo, por consecuencia, que un instinto de conocimiento sea el padre de la filosofía, pero todo lo contrario que un instinto, aquí como para el resto, es simplemente servirse del conocimiento y de lo irreconocible como instrumento. Pero aquel que examine los instintos fundamentales del hombre con el fin de hacerse una idea del grado preciso en el que pueden entrar en juego aquí, en tanto que genios, inspiradores o demonios; encontrará que ellos tienen ya, todos en tanto que son, y que hacen de la filosofía un día de luz. Y que cada uno de ellos a título individual no sería demasiado feliz de darse él mismo por objetivo último de la existencia y por maestro y señor legítimo de todos los otros instintos. Pues todo instinto es tiránico: y es como tal que él busca filosofar (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, párrafo 6).

En el contexto artístico puede subrayarse que con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial, la importancia de París en el concierto de la abstracción, coincide con este impulso interpretativo, apoyado en la filosofía de Nietzsche. En 1942, en plena ocupación alemana, la Galería Jeanne Bucher consigue mostrar obra de Kandinsky quien ejerce fuerte influencia

entre los creadores de aquel momento. El vocabulario de sus *Composiciones* se deja sentir tanto en las experimentaciones geométricas como en las obras expresivas de corte abstracto de la época. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial se multiplicaron las iniciativas en pro del arte abstracto en París.

En 1945 en la misma capital se organiza la muestra *Art concret*, en la que expusieron Mondrian, Van Doesburg, Taebur-Arp, Gorin, Delaunay y Domela. La expresión arte concreto se ajustaba al arte expuesto, pues trataba de designar aquellas obras que no solamente están desligadas de toda representación e interpretación de las cosas percibidas en la naturaleza, sino también creaciones tan sensuales y concretas como una hoja o una piedra (López Manzanares, J.A, 2006, p. 226).

Se suceden en Francia y en el extranjero la realización de exposiciones con obras de arte comúnmente llamado arte concreto, arte no-figurativo, o dominada por la abstracción; esto es, de un arte totalmente desligado de la visión directa y de la interpretación de la naturaleza. Este arte sin ataduras con el mundo de las apariencias exteriores, viene a significar la no-representación del mundo de dichas apariencias. Ambos mundos, el objetivo y el no-objetivo, se oponen formalmente en su espíritu. El valor emotivo intrínseco de las líneas, planos y superficies y colores en relaciones recíprocas, se ofrecen directamente a la interpretación. Ellos son los significantes del impulso psíquico y su interpretación.

Continuemos por la relación entre pulsión psíquica e interpretación, para entrar de lleno en el tema que nos ocupa en este apartado. La última notación del párrafo de *Más allá del bien y del mal* que acabamos de citar indica una tercera determinación que aparece de manera recurrente en los textos consagrados por Nietzsche a la justificación de nociones de instintos y de pulsión. Ella concierne al reconocimiento del carácter productor, es decir interpretativo de todo instinto. Hay un dinamismo de pulsiones; esas no se agotan en la manifestación de su identidad a sí misma. Ellas al contrario son todas condiciones de la aparición de otra cosa: de la actividad intelectual consciente y de sus obras en particular. Todo ejercicio específico del pensamiento, toda elaboración de doctrina reenvía a las cosas elegidas, a los surtidos, no reflexivos. Las pulsiones aparecen así como fuentes de elaboración de pensamientos y por vía de consecuencias de doctrinas desarrolladas. Está allí, en cualquier suerte, su dimensión artística o creadora, tesis que desarrollará entonces en el párrafo 3 de *Más allá del bien y del mal*.

Después de la Segunda Guerra París había liderado el debate en torno al arte abstracto fruto de la masiva llegada a la capital francesa de artistas procedentes de Alemania, Italia y la URSS, acuciados por los regímenes totalitarios. En su intención se hallaba dar un nuevo

impulso a un movimiento en buena medida eclipsado por las poéticas del retorno al orden y, sobre todo, por el surrealismo, mayoritario en la escena artística francesa desde finales de los años veinte. Asociaciones como “*Circle et Carré*”y “*Abstracción-Création*”, trataron de retornar al clima de libre experimentación formal que había posibilitado el surgimiento de movimientos como el orfismo, el neoplasticismo y el constructivismo.

La consciencia no se opone por más tiempo de manera decisiva a la instintiva. La más grande parte del pensamiento consciente de un filósofo está clandestinamente guiado y potenciado en vías determinadas por sus instintos. Esta producción entrenada por la actividad pulsional consiste en una puesta en forma de la realidad, una lectura o una interpretación que presente entonces una cierta imagen elaborada en función de una lógica de arreglo, re-disposición, re-acuerdo, operado en función de criterios que constituyen la tendencia distintiva de cada pulsión. Por vía de consecuencia todas las interpretaciones construidas por los vivientes, las cuales no sean de naturaleza, se pueden definir como lenguaje figurado de pulsiones o como lo dice a veces Nietzsche “de afectos”. Antes de decir cualquier cosa al sujeto de la realidad, una interpretación dice así cualquier cosa sobre los procesos infraconscientes en los cuales ella es el producto; “las morales como lenguaje figurado de afectos. Pero los afectos ellos mismos lenguaje figurado de funciones de todo lo que es orgánico (Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, párrafo7).

El número de artistas abstractos se multiplicó en el segundo lustro de los años cuarenta. El IIº *Salon des Réalités nouvelles* de 1947 expuso ya 384 obras de artistas abstractos, lo que llevó a los defensores de este arte a desplegar modelos interpretativos convincentes. Asimismo, la *XXV Biennale de Venecia*, celebrada en 1950, estuvo dominada por la abstracción. Y fueron, el movimiento, las ilusiones ópticas y la participación del público, siempre al margen de la emoción y de la temporalidad los ejes de interpretación empleados en la descripción y definición de dicha tendencia artística.

Se comprende entonces que el reconocimiento del origen de estos procesos, de conmover y trastornar, las condiciones del ejercicio hermenéutico, filosófico y de hecho, los procedimientos de investigación; vienen a identificar fuentes pulsionales infra-conscientes pero productoras de pensamientos y de teorías. Las que son unos de los aspectos esenciales que el filósofo tematiza en 1887 gracias al concepto de genealogía. Identificar los instintos y las pulsiones secretamente a la obra en las diferentes producciones de la actividad humana. Así es que se revela desde ahora en adelante la condición previa a toda posibilidad de apreciación de la pertinencia de estas producciones. No asombra por consecuencia que una

vez establecida la omnipresencia de la actividad pulsional, Nietzsche consagrara tantos textos a este despistaje.

Un nuevo elemento es subrayado de manera reiterada en estos textos: la idea de que la pulsión, el afecto o el instinto es el producto de una interpretación. Nosotros nos encontramos entonces de cara a una situación de lo más curiosa: el instinto interpretado, pero él es, el mismo, el producto de una actividad interpretativa. Pulsión no designa una cosa: la lógica pulsional tiene por objeto indicar todo lo contrario, que la realidad no está constituida por cosas por las cosas, pero que ella es una circulación de procesos, siempre múltiples y que aún más, es de procesos interpretativos.

En definitiva pensar el signo, los modos de escribir, la percepción y sus modalidades de existencia y ser, pensar el cuerpo. Abrió nuevas doctrinas sobre la interpretación y la creación artística. Es el cuerpo el que ve pero aquello visto es pensamiento. Transformando el cuerpo humano en una interrogación ¿es el cuerpo objeto o concepto? Articulando una mimesis que refleja otra relación entre ver y pensar y que contamina la escena artística que vamos describiendo en la que nace Millares.

El arte contemporáneo, desde principios del s.XX hasta nuestros días, ha sentado las bases de una nueva manera de representar y de estar en el mundo. Y tal como acabamos de ver renueva el concepto de interpretación, señalando una nueva relación entre pulsión e interpretación. Los problemas que se suscitan con todo esto, sugieren la existencia de un nuevo modo de visión y de una actitud ante la obra de arte que parece inspirada en un modelo físico; en el que la expansión, la extensión, la multiplicación, la serialidad y la descentralidad, entrarían en la definición del sistema artístico, en el que se encuentra ahora la humanidad. En definitiva un nuevo modo de visión, de crítica e interpretación.

1.2 - La estética: discurso, origen y significación.

¿Pero qué lugar ocupa la estética en todo esto? Ese conocimiento de lo confuso, de la sensibilidad, de la manera que tiene el hombre de habitar la sensibilidad. Y como no, ese orden de discurso (estético) que penetra las relaciones, los vínculos sociales e influye en la construcción de la subjetividad. Ese enunciado discursivo que incluye repertorios de formas, una matriz de significados, un sujeto o canon, una semiótica o matriz de sentidos y lenguajes. Un registro de ese relato discursivo es su dimensión mítica una gnoseología inferior ciertamente. Las diferentes estéticas presentan un operador continuo capaz de ordenar

diversas tramas de sentido en torno a su dimensión mítica. En el caso que nos ocupa, este operador es la pobreza y sus representaciones..

Desde el futurismo, la idea constructiva se había fundado, en sus variantes y sus contradicciones, sobre los mitos y contra-mitos de la máquina. Las vacilaciones de algunos autores como Broch o Bruce Conner, sobre el mito y el contra-mito remiten a la dificultad misma de definir la naturaleza del relato mítico, puesto que el mito es ante todo un relato. El relato en su forma primordial es análogo al mito y al ensamblaje, porque puede apoderarse indiferentemente de cualquier material a condición de que su agente acabe por encontrarse en él. El escritor o el artista moderno sigue la huella y trata de pegar los trozos. Pero también debe adaptarse al orden de los hechos impuestos por una exigencia de sobriedad racional. Enfocar el análisis estético de diferentes formatos es desplegar un conjunto de ideas constructivas que integran diferentes proyectos y reflexiones acerca de los problemas del arte. Es la investigación sobre el pensamiento del arte.

La estética es la imagen clara de una torre de Babel. Hoy dentro de su ámbito se encuentran proyectos filosóficos muy variados y entre ellos poco compatibles. Ellos cubren la diversidad de opciones propias de la filosofía contemporánea, política, metafísica, analítica, social, fenomenologías diversas, estructuralismos, posestructuralismos, posmodernidades, etc, según los métodos contrastados que ellos despliegan. Pueden ser cuestión de tal o cual corriente artística, de historia de las ideas o de la filosofía de la invención o la creación misma. O también pueden ser el resultado de las diferentes incursiones y prácticas a partir de la psicología, la sociología o el psicoanálisis. La estética y sus desarrollos pueden ser el resultado de tendencias susceptibles de abastecer una orientación determinada en la reflexión, la variedad de inspiraciones o doctrinas. La estética es la reflexión filosófica de los problemas del arte, también de los problemas de la definición del arte. Se trata de una disciplina moderna de dos siglos y medio de existencia. Si bien en la Antigüedad ya estaba presente una reflexión sobre la belleza, la poesía, la política de estas disciplinas, ya que un arte no puede ignorar la fisicidad, la ilusión, el análisis de una figuración del todo interior a la vida misma. Por ejemplo, varias doctrinas estéticas han mantenido una indivisibilidad entre la intuición y la expresión; otras en cambio disocian la expresión de la extrinsecación. Como si de la imagen pudiese nacer sonido, color, sin un ejercicio concreto sobre la fisicidad; sin un continuo referirse a un soporte y a una sugerencia. En definitiva un diálogo del arte con la materia; indispensable al análisis de cada producción.

Para empezar, el propio término de estética merece ciertas aclaraciones. Fue Baumgarten quien lo puso en circulación en 1735, en su texto *Meditationes Philosophicae de nonnullis ad*

poema pertinentibus (Yves Michaud, 2003, p.94). Allí, Baumgarten distinguía entre los *noeta*, es decir, las cosas pensadas, que han de ser conocidas por una facultad superior y manifiestan una lógica, y las *aisthèta*, las cosas sentidas, objetos de una ciencia (*épistèmè*) estética (*aisthètika*). En el párrafo 1 de su *Estética* de 1750–1758, define la estética como “la teoría de las artes liberales, una gnoseología inferior, un arte de pensar lo bello, una ciencia del conocimiento sensitivo”. Su fundador se inscribe en la perspectiva abierta por G. Leibniz y su idea de escala continua de percepciones visibles, oscuras e imperceptibles. Se opone a la óptica anestésica propia del cartesianismo, y del mismo racionalismo clásico en general que rechaza los sentidos como engañosos en general. Contra esta desconfianza de la mirada sensible, y la tentación siempre presente de desviarse, la filosofía alemana funda una lógica del conocimiento sensible propiamente estético y no intelectual. Abre su obra con esta definición: “La estética o teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte de la belleza de pensar, arte del *analogón* de la razón, es la ciencia del conocimiento sensible” (Mériam Korichi, 2007, p.196).

Esta innovación terminológica corona una evolución que se remonta a Leibniz. En sus *Nouveaux Essais sur l’entendement humain* (1704), donde responde al filósofo empirista inglés Locke, Leibniz retoma la distinción lockiana entre nuestras ideas de cualidades primarias, que representan las propiedades de las cosas, y nuestras ideas de cualidades secundarias, que son, únicamente, el efecto que tienen en nosotros unas ciertas cualidades desconocidas de las cosas. (Yves Michaud, 2003, p.104). Parece entonces, que el proyecto estético que nace en la Europa de las luces en Alemania, se ordena en parte dentro de la antigua separación entre naturaleza y valor de lo sensible y lo inteligible, diferencia a la que Platón dio carrera. Que no conozcamos la causa de estas ideas no cambia en nada el hecho de que tengan para nosotros una cara afectiva y sensible que nos informe, aunque sea confusamente, sobre la realidad. Leibniz entrevé a partir de esto una nueva zona de conocimiento, que no será la del conocimiento claro y distinto aportado por las ideas de las cualidades primeras, sino un conocimiento claro pero no distinto, no sabemos a qué corresponden en tanto que ideas. El arte es el objeto eminente, es un dominio privilegiado para la exploración, el análisis y la conceptualización de lo sensible. Es el lugar por excelencia de manifestación de lo bello, lo feo, lo horroroso, lo siniestro y lo *kitsch*, todas ellas cualidades de naturaleza sensible. Sin embargo, esta subordinación de lo sensible es orientada por una ambición nueva. Se trata de reducir los efectos del azar en un dominio que se consagra tradicionalmente al desorden, a la indisciplina y a la revuelta. Esto crea el lugar para un conocimiento confuso, que es el que tenemos de los colores, los olores, los sabores y

también es el que nos facilitan los pintores y los artistas: reconocemos la cosa sin poder decir en qué consisten sus diferencias ni sus propiedades. A través de estas ideas claras y distintas, el espíritu entra en estados alógicos, estéticos y sensibles. Este es, precisamente, el dominio que Baumgarten designa como gnoseología inferior, que es el que nosotros designamos como perteneciente a la estética. Así, desde inicios del siglo XVIII se abre un dominio de lo experimentado, de lo sensible y del sentimiento que nos hace conocer ciertas cosas sin que las conozcamos en el sentido cognitivo estricto². La aparición de la estética en términos de su definición intelectual debe ser puesta en relación con procedimientos de definición del arte y de las instituciones que se ocupan de su existencia, es decir, con una economía y un mundo del arte particulares, puesto que los conceptos toman vida en un mundo del arte. Éste está configurado por espectadores y por un público que aprecian las obras de arte en el seno de instituciones como los Salones, las salas de ópera o de concierto y, un poco más tarde, hacia el fin del siglo XVII, los museos (Michaud, 2003, pp. 103-109).

En la perspectiva abierta por Baumgarten, lo bello aparece en lo sucesivo como la forma eminente de lo sensible, o su forma más perfecta, la más acabada. La estética se presenta así naturalmente como una suerte de ciencia de lo bello. Esto explica que las categorías principales de la estética giren entorno de la naturaleza de las obras de arte, de sus propiedades y de sus efectos, de su valorización y, más tarde, cuando, en el siglo XX, la definición de arte se convierta en algo menos seguro, de su identificación, dejando de lado la reflexión sobre la producción del arte. La belleza funciona como una idea regulatriz por desarrollar de manera ordenada y armoniosa las facultades consideradas como inferiores, las cuales dejan en baldío y producen confusión, indeterminación y desorden. Ésta, que fue en un primer momento exclusivo del medio profesional de los artistas a través de las teorías de la creación artística, se dejó en manos de los antropólogos y de los historiadores del arte. Dicho de otro modo, la estética tiende, desde su nacimiento, a dejar de lado la dimensión del hacer, que designamos también como la poética del arte, y también, al mismo tiempo, una gran parte de su significación en tanto que actividad humana. Cuando nos detenemos un poco en esta cuestión, no podemos dejar de sorprendernos por la exorbitante primacía que la estética otorga a la “obra de arte”, como si sólo existieran las obras maestras y el arte del museo. Se trata de una empresa de clarificación de lo sensible según una lógica específica que se distingue de la lógica formal, que toma cuidado del pensamiento intelectual.

² Michaud, I, “El desarrollo de estudios y reflexiones sobre estos sentimientos dará lugar al nacimiento de la estética propiamente dicha, que acontecerá en las teorías del gusto, desde la del Padre Bouhours hasta la de Hume, pasando por el abate Du Bos, Shaftesbury, Voltaire, Montesquieu, Hutcheson, Burke, etc”.

Esta disciplina implica a la necesidad del hombre de perfeccionar sus facultades sensibles, de organizar lo sensible de manera satisfagante. Se presenta como la perfección o el acabado del pensamiento sensible en tanto tal, efectivamente separado del conocimiento científico, intelectual o conceptual. En el cerco de las temáticas que se plantean y de los objetos que consideran, la estética, a lo largo de tres siglos de existencia, ha abordado y cubierto con éxito un registro impresionante de cuestiones, que afectan a la representación, a la expresión, a la forma, a la noción de obra de arte y a los juicios de evaluación. Está visiblemente en juego en la invención de este dominio sensible, y en el proceso de autonomización de la idea sensible, que va progresivamente contemplada junto a la noción de intelegibilidad. Esto es lo que favorece esta autonomización, es el reconocimiento del valor de sensaciones y sentimientos de placer de desagrado y de pena que sancionan ciertas experiencias sensibles.

La estética entendida como filosofía del arte aparece en el siglo XIX, concretamente durante el romanticismo alemán, Shelling, Nietzsche, teorizan sobre el arte desde el punto de vista filosófico. Realizan en conjunto una reflexión sobre los problemas del arte. Pero habrá que señalar que las contribuciones al respecto son de naturaleza diferente según vengan de la tradición hermenéutica o del acercamiento conceptual-analítico. Las contribuciones de inspiración hermenéutica privilegian, tal como lo sugiere su nombre, la interpretación de la situación estética en sus dos dimensiones de experiencia de creación y de experiencia de recepción. ¿Qué pasa con la significación de las obras de arte cuando las consideramos como un elemento clave de la existencia humana y de su relación con el ser? De eso se preocupa la estética hermenéutica, que se concentra por tanto en la aprehensión de las intenciones de los artistas y el trabajo de interpretación de los espectadores, por encima de nociones como la de expresión o la de forma. Hace de la obra de arte un elemento clave de la manifestación del ser humano y de su humanidad. Ingarden, Dewey, Collingwood, Heidegger, Adorno, Pareyson, Focillon, Dufrenne, Lyotard o Derrida, son los nombres que hacen de faro de este acercamiento (Cometti, 2005, p.151). Un Discurso sobre los problemas estéticos no puede dejar fuera la experiencia de Croce porque una característica de esta doctrina fue saberse afirmar no sólo entre los filósofos, sino, sobre todo en el ámbito de la crítica literaria y artística en género, en la disertación estética, no tanto en la resolución de los clásicos problemas metafísicos que toda estética contiene, cuanto una aclaración del fenómeno del arte que constituye el objeto de sus análisis. Una concreción del arte como hacer concreto, empírico, fabril, en un contexto de elementos materiales y técnicos: incluía un concepto de la cosa del arte como organismo dentro de una entera legalidad estructural.

La crítica de la estética idealista se centró en la obra de Benedetto Croce y de Collingwood, los dos autores más representativos en la primera mitad del siglo. Este rechazo se ampliaba a toda la filosofía estética que hacía un uso acrítico de términos básicos, como: arte, sentimientos, objeto artístico o expresión, cuyo estudio se convierte en prioritario. Dicha crítica mostraba las ambigüedades y contradicciones de sus tesis. Y que utilizaba el término arte para referirse a lo que tenían en común las distintas artes, básicamente el ser expresión de los sentimientos y las actitudes del artista. Para la estética analítica la primera cuestión planteable es la existencia misma de una esencia de lo artístico: no existe el arte sino sólo las artes. En los años 1950 surgió la idea de que no era necesaria una teoría del arte para hablar del arte. El lenguaje está en el núcleo de interés de los autores analíticos y el análisis habría de ser la forma adecuada de hacer filosofía del arte. El análisis de la obra de arte pasaría por el análisis del lenguaje; no sólo el científico sino toda clase de discursos. La estética analítica, se ocuparía del análisis de aquellos discursos que están relacionados con el arte, la belleza y la experiencia estética.

Las aportaciones del pensamiento analítico son de naturaleza diferente. Un conjunto de investigaciones estéticas en Europa y en América se conjugaban con la fenomenología y la investigación sociológica. Fenomenología, metafísica, sociología y psicología convergían a la hora de analizar los problemas del pensamiento del arte. La comprensión de la creación artística no es solo el análisis de la obra, sino conocer el contexto de la época, el entorno del artista y las influencias de otros autores. Además, como la de los artistas, la propia esfera sociocultural de los galeristas, explica los itinerarios de esta actividad. Por otro lado, la filosofía analítica se preocupa poco de la metafísica, y trata de elucidar el funcionamiento de los conceptos tanto del punto de vista lógico como del punto de vista de su uso.

En el siglo XX se observa el centramiento de la reflexión sobre el arte dentro de los sistemas productivos, las relaciones de clase y las superestructuras ideológicas, reflexiones llevadas a cabo por las escuelas marxistas: Benjamin, Luckaça, Adorno, Escuela de Frankfurt. En ellas se enfatiza una relación entre estética y filosofía que es decisiva en la filosofía contemporánea. Perfilando con ello una nueva forma de reflexión filosófica, la del arte como un modelo alternativo a la ciencia, como un modelo alternativo de saber. En definitiva un nuevo modelo de relación con el mundo, del pensamiento práctico de la técnica o de la política. En el cuadro de este fenómeno la estética de la formatividad de Luigi Pareyson se ubica en una notable posición, asumiendo una gran parte de las investigaciones contemporáneas extranjeras al tiempo que integra los resultados de sus trabajos en el análisis de poéticas. Analizando el programa operativo de un artista en concreto o de un crítico, como un repertorio de indicaciones y experiencias estéticas configurantes, el que se ofrece como un

rico material de investigación y construye su discurso estético. En los diferentes giros de esta estética visual ofrece soluciones diferentes a las de los idealismos, a las soluciones como visión, el arte como visiones, y modos de visión, ofrece y opone un concepto de arte como forma, en el cual el término forma significa organismo, como fisicidad formada, viviente de una vida autónoma, armónicamente calibrada y ordenada dentro de leyes propias. Oponiendo además al concepto de expresión el de producción o acción formante.

Son vectores de una estética: la representación, la expresión, la forma, la evaluación de sus significados y sentidos, el análisis de sus límites.

1.2.1-La problemática noción de representación /A vueltas con dicha noción.

La obra de Millares, fuerte y profética, dejó en herencia muchos interrogantes. Arpilleras, piedras del camino, sargas, cuerdas, hilos, cartones, arenas, zapatos estampas, chapas, desgarros, periódicos, marcos, cuchillos, etc. Esta es una resumida relación de algunos de los objetos que Millares utilizó en sus obras [1.c]. Objetos que se suman a la materialidad de un discurso capaz de articular experiencias plásticas y personales. Conjugan un inventario del mundo, no de cualquier mundo, de uno muy concreto: el que tenemos a nuestro alrededor, el más prosaico, nuestra vida prosaica. No son en sentido estricto pinturas, tampoco en sentido estricto *collages*. Los soportes varían su fisonomía. En todos sujeta los elementos constitutivos-objetos de tal manera que se aprecie a simple vista el procedimiento. Una estética del artificio que se subsume en una estética pauperista. Millares y Saura, hijos del 36 coincidían en la defensa de una estirpe negra, goyesca, para el nuevo arte español y por el que coinciden en El Paso.

La representación es uno de los conceptos centrales en las teorías de las artes visuales. No se trata de volver a presentar la vieja idea de un arte en ruptura con todo lo anterior, sino de hablar de un ámbito de la experiencia humana que ha crecido tanto, y lo ha hecho de un modo tan imprevisto, que hace irreconoscibles los cimientos culturales en los que un día se sustentó. Creador que sitúa la verdadera materialidad en el discurso haciendo lo que podríamos llamar una ontología del discurso. Materialidad desde la que construye sus experiencias plásticas, personales y sociales.

Es en este tiempo, al final de la década de 1940 cuando en España se empieza a percibir un resurgimiento de las vanguardias: el grupo Parpalló, en Valencia; Dau al Set, en Cataluña, el grupo Altamira, en Santander. Existe una conjunción entre los viejos surrealistas que habían

escapado a la muerte y al exilio y los jóvenes artistas que empiezan a elaborar un lenguaje que desembocará, ya bien avanzada la década de los cincuenta, en el grupo El Paso y el informalismo español. Es pues, al final de los cuarenta, el momento en que Manolo Millares, inicia su vida creadora. Más tarde, ya en 1950, sus inquietudes le llevan a fundar un grupo, LADAC, junto a Felo Monzón, Juan Ismael y Alberto I. Manrique. Se inician sus investigaciones en torno a las pintaderas canarias y las momias guanches. Más tarde y junto a Matías Goeritz en la Escuela de Altamira, su penetración del llamado Arte Absoluto. Es en ese momento cuando empieza a adentrarse en la verdadera experiencia creadora, y con una velocidad en el tiempo que marcan cuatro años, inicia su propio camino. Atrás quedan los dibujos clásicos de su infancia y también las sugerencias surrealistas de sus acuarelas. El principio de su madurez artística supone una mirada nueva a lo que sucedía en el mundo de la creación. Su afán de aprender y aprehender lo nuevo no se detiene ante ninguna limitación, y empieza una relación epistolar con varios críticos de arte, de los que Aguilera Cerni y Eduardo Westerdahl son los más destacados. Este es el contexto en el que se despliega la representación de su obra. Y de representación hablamos a continuación.

A pesar de los matices estilísticos y de las particularidades nacionales, para un analista de la historia del arte es impresionante la coherencia del desarrollo de la pintura europea después de la Edad Media. En efecto, a partir del siglo XV, la pintura europea en su conjunto participa de la génesis de lo que Foucault llamó la epísteme de la representación, esto es, un modo de conocer según el cual los signos del lenguaje corresponden a una descripción organizada en géneros y especies de las cosas del mundo. El descubrimiento de la perspectiva entendida como dispositivo visual de esa distribución puede ser narrado como una épica del esfuerzo técnico y artístico por capturar las leyes físicas y visuales del mundo en el instante del cuadro. Esa es la constante que da coherencia a la búsqueda artística de la época. A pesar de las líneas de fuerza, de las escenografías, de los gestos dramáticos, la pintura gótica, renacentista y barroca participa de un principio básico de composición espacial que obedece a la centralidad perspectivística del cuadro. El dominio del espacio parece ser la clave para captar el tiempo, sea por medio de la conjunción congelada de las figuras sobre el fondo del paisaje y/o por la fijeza inevitable con que la mirada del retrato contempla a sus contempladores. La perfección de los pintores clásicos se afianza en esa intersección afortunada de la mirada y el paisaje, del afuera y del adentro, de la fuerza del individuo y de la abertura del mundo como representación.

Desde la Antigüedad, una problemática domina la filosofía en general y la filosofía del arte en particular; se trata de la problemática de la imitación. Conciérne en primer lugar a las imágenes pintadas, grabadas, esculpidas, pero también a las imitaciones de acciones en el teatro e incluso las relaciones entre el lenguaje y las cosas o los sentimientos, puesto que éstas fueron concebidas inicialmente como relaciones de imitación (*mimesis*). Primero en la época moderna y después en la contemporánea, tras la invención y la difusión de la fotografía y luego del cine, y con las oleadas desencadenantes de las tecnologías de la imagen (televisión, vídeo, imagen numérica), la problemática todavía toma más actualidad, incluso si la propia superabundancia de imágenes las hace banales y tiende al embotamiento de la capacidad de reflexión. Como concepto, la representación es tan antigua como la filosofía misma, pero deviene en discurso e investigación a partir de los años 1950. Se transforma entonces en un marcador irremplazable en la evolución de las concepciones estéticas. Tomado en su más grande generalidad, la noción icónica de representación designa la relación entre el contenido expresado de una obra y su sujeto. Vale decir, la manera en que ella presenta y figura una realidad exterior a la imagen. Ella es entonces inseparable de una correspondencia reglada entre sus propiedades formales, una composición en base a formas y colores y el estado de cosas al cual ella reenvía a título de original o al menos de referencia.

Se trata, por tanto, de dar cuenta de los mecanismos de la representación, de explicar cómo las imágenes representan algo y nos reenvían a su referencia o a su denotación. Una primera tarea consiste en evaluar la dimensión de las definiciones tradicionales del arte como imitación, puesto que, desde Platón hasta las teorías de las bellas artes del siglo XVIII, el arte fue definido por la imitación. Así pues, se identificará los dominios de verdadera pertinencia de la noción por ejemplo, la pintura concebida como imagen exacta de algo o incluso científica, lo que vale para una gran porción de la historia de este arte, específicamente del siglo XV al XIX, pero está lejos de valer para toda la pintura. Pero también sus límites y los ámbitos en los que hablar de imagen no tiene ningún sentido, por ejemplo para la arquitectura, las artes decorativas, la poesía, sin mencionar la música o las artes visuales modernas abstractas (Michaud, 2003, pp. 11-13). La producción artística será un tentar, un proceder un proceder paciente sobre la interrogación de la materia Su tentativa será guiada por la obra, lo que ella deba ser, y que bajo la forma de exigencia intrínseca orienta el proceder productivo. El tentar dispone de un criterio, difícil de definir, el presentimiento de éxito, la divinización de la forma.

A continuación, convendrá explicar de qué manera las artes figurativas figuran, de qué manera las imágenes muestran lo que muestran; de interrogarse sobre los lenguajes del arte y

los modos de simbolización, debiendo escoger entre las opciones convencionalistas (Goodman, Gombrich, 2000, p. 90) o de las opciones naturalistas (Schier López, 2001, p.45). Una teoría de la construcción icónica debe hacerse según una teoría referencial de la representación.

El concepto de representación como el de forma-formante introduce en la estética arduos problemas filosóficos, prospectando un concepto de obra de arte que guía a priori de la propia realización empírica. Abre la vía a numerosas discusiones de índole metafísica, que en referencia al ámbito más contemporáneo, tratará de interrogarse sobre el flujo de las imágenes, sobre las imágenes fabricadas, inventadas y virtuales. Aquella metafísica de la figuración que en todo caso, queda claro que hoy en día, hace una consideración del arte en términos únicamente o principalmente de representación: ya no tiene vigencia. La obra existe preliminarmente como soporte, germen, que en sí, ya posee la posibilidad de expansión a forma lograda. Las artes simbolizan de diversas maneras y, de entre estas maneras, y sólo para ciertas artes, está la imagen. Dentro de las relaciones clásicas, entre imagen y representación, ello toma la forma de un esquema mimético. Que reposando sobre una proyección geométrica, más o menos apta para modelizar el sistema de apariencias, produce un equivalente de su imagen.

1.2.2- La noción de expresión. Indagación de la forma /A vueltas con la expresión.

Por un lado, no se debe entender que la persona del artista entra en la obra cual objeto de narración; la persona que forma viene declarada en la obra formante cual estilo, cual modo de formar. En la obra se cuenta, se expresa la personalidad de su creador, que habita en la trama misma de la obra e identidad. En la obra se expresa toda entera su personalidad y espiritualidad, señalada antes que el sujeto y el tema, por lo mismo irrepetible y el personalísimo modo que él ha tenido de formarla. Contenido de la obra es la persona misma del creador. El cual al mismo tiempo se hace forma. Esto constituye el organismo como estilo, reencontrable en cada lectura interpretante. El estilo, modo en que una persona es formada en la obra y junto al modo con el cual la obra consiste es sólo un elemento más. Y el sujeto de una obra no es más que un elemento en el modo en que una persona se expresa haciéndose forma.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se había desarrollado una historia del arte sin nombres, atenta a las producciones, a la vida de las formas, incluso al

genio de los pueblos o a una creatividad sin fronteras. El esquema: la vida y la obra de un creador, no podía absorber la multiplicación de objetos producidos por la historia del arte. Cuestiones de identidad cultural sustituían la investigación biográfica, proceso que ha llegado hasta nuestros días. Se han examinado procesos de transformaciones y de migraciones de las formas, motivos y símbolos. El mito y la leyenda han proporcionado los elementos de un acercamiento formalista y el estructuralismo de los años cincuenta. Paralelamente, la actividad artística se despegó del sistema de las bellas artes y la biografía se emancipó de la obra. La promoción del juego y del azar se acompaña de una experimentación formal que contradice la coherencia y la cohesión de la obra. La dimensión legendaria de las vidas de artistas procede por lo general de una elaboración secundaria a partir de la obra.

Practicamente todos los investigadores en estética están de acuerdo con la orientación general asumida por Wollheim en no adherirse a la tesis específica de la doble percepción en la fenomenología. Es decir, la noción de ser algo visualmente consciente, está siempre empapado de contenidos expresivos la mayoría de las veces desconocidos por el ejecutante. La superficie de una imagen no es una simple recepción de estímulos, es un complejo en el que aparecen con la intención de expresar, diferentes y variadas dimensiones de orden emocional, desconocidos (Wollheim, 2005, p. 99). Si admitimos que las imágenes son portadoras de una memoria damos con ello cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran y aquí podemos preguntarnos ¿qué relación de la historia con el tiempo nos impone la imagen? y ¿qué consecuencias tiene esto para la práctica de la historia del arte?

Las imágenes son una promesa de permanencia, de duración contra el flujo y paso ininterrumpido del tiempo. Ellas no tienen algo que decirnos, pensar esto es un error, acaso sí, decir que representan el mundo y lo real, Ellas como portadoras de un capital simbólico nos abren un horizonte de ideas muy generales y abstractas al que nos enfrentamos movilizándolo nuestro propio deseo de ser. Las imágenes en nuestra cultura están ahí, queriendo hablarnos de lo que somos, de lo que creemos ser y de lo que nos es dado esperar. Ellas hablan, si acaso, de lo que cabe esperar ante la muerte, frente a lo ineluctable cesación de ese mismo ser, que nos prometen como nuestro (Brea, 2010, p.9).

La noción de expresión siempre ha estado en el epicentro de las teorías del arte. Ya desde Aristóteles cuando explica el placer y el interés social, de la tragedia por la purificación de las pasiones (*catharsis*), tema que permanecerá en primer plano durante toda la época clásica. En la reflexión sobre el arte, la expresión tomará un lugar todavía más importante a partir del romanticismo. Esto conlleva una concepción nueva de la obra de arte como expresión

personal del artista o espejo del espíritu de la época, que, de ninguna manera, era la preocupación principal cuando se trataba, en primer lugar, de imitar la naturaleza. También conlleva la experiencia, por parte del espectador o destinatario de la obra, de encontrar en ella sentimientos respecto a los cuales tiene simpatía o resonancia. En esto reencontramos la *catarsis*, pero bajo una forma inédita, puesto que ahora se trata de disfrutar de las emociones y no sólo de purificarlas. En nombre de la expresión, una obra expresa su tiempo; en nombre de la expresión, el artista romántico o expresionista nos descubre sus tormentos o sus sueños. El espectador, por su parte, considera una música triste, un poema emotivo, un cuadro alegre.

Probablemente, una de las cuestiones más difíciles sea saber qué entender por la noción de expresión, es decir, cómo los sentimientos, las creencias o las cosas vividas pueden ser transferidas a un objeto y cómo a este objeto pueden serle atribuidas tonalidades expresivas, incluso cuando no se han dispuesto voluntariamente. Las condiciones objetivas que ligán las propiedades de una imagen a su contenido representacional habrá que buscarlas en un registro psicológico. Por él entramos de lleno en el registro de la expresión y las teorías que lo abalan. Las teorías de la expresión se dirigen a uno o a otro de los aspectos siguientes:

1. Las teorías filosóficas (Shopenhauer, Dewey, Tolstoï, Collinwood), que beben casi todas de la fuente de Hegel, se concentran en la expresividad humana, en la relación entre la interioridad y sus manifestaciones exteriores por los gestos (danza), palabras (canto y poesía cantada), signos o conjuntos de signos (literatura escrita, pintura) en los que se ve una forma de comunicación específicamente emotiva.

2. Los acercamientos analíticos (Goodman, Wollheim) se cuestionan sobre la manera cómo los símbolos pueden ser aprehendidos como expresivos y dan, así, una tonalidad emocional a la experiencia estética. De este modo, la teoría de los lenguajes del arte de Goodman trata de explicar en qué consiste la atribución de propiedades expresivas al objeto.

3. El carácter metafórico o figurado de la expresión es, ciertamente, bastante general, pero no hay que olvidar preguntarse por el carácter literal de ciertas propiedades expresivas: los gritos de terror de una cantante de ópera en las escenas de locura o de furia, una tempestad grandiosa en el cine o en la pintura, una invasión de monstruos, incluso en el cine, no son metafóricamente vectores de temor y de angustia, sino que lo son literalmente.

Los seres humanos podemos conmovernos, por lo que tenemos de seres ficcionales, y por lo que tenemos de seres de acción. Por los hechos que no caen en el ámbito de la ficción, sino en el de los hechos. ¿Cómo podemos conmovernos con un drama? Y que los filósofos han considerado como reflexiones problemáticas. Pero como en el caso de la representación, también conviene preguntarse si es verdad que todo arte es expresivo y que si no estaremos

bajo un influjo excesivo del romanticismo. Numerosas producciones artísticas manifiestan ritualidad, y la reproducción concentrada y atenta a motivos convencionales: para atenernos a un ejemplo, un mandala oriental pintado no requiere ninguna expresividad por parte de su autor, y el espectador es invitado al recogimiento y a generar el vacío en él y no en disponer un acuerdo emocional con algún sentimiento (Michaud, Y, 2008, p. 67).

Indagación de la forma.

La indagación de la forma del lenguaje ha sido constante en la historia del arte y la literatura. El formalismo es un fenómeno artístico universal, que adquirió especial relevancia en la cultura moderna a partir del postulado de Kant expresado en *La Crítica del Juicio* (1790) “En todas las bellas artes el elemento esencial consiste, desde luego, en la forma”. En la teoría moderna del arte y la literatura, el nuevo concepto de forma, como superación dialéctica de la dicotomía forma/contenido, dio lugar al nacimiento de nuevas escuelas y tendencias formalistas a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Entre ellas cabe destacar la escuela rusa del método formal, conocida como formalismo ruso. Estos últimos, centraron su atención en los estudios del lenguaje como forma artística, en las formas del lenguaje literario elaborado estéticamente, con un valor artístico propio, aspirando a crear una ciencia autónoma del arte y la literatura. Cuyos fundamentos teóricos y metodológicos sirvieran para todas las demás artes. Su legado ha supuesto un importante impulso al desarrollo de metodologías formales y estructuralistas en la literatura, el arte y las ciencias Humanas (Gabaldón, 1999, p.39).

La vida humana, toda, es invención-repetición, producción de formas. Para la estética de Pareyson toda la operatividad humana, tanto en el campo moral, en el del pensamiento como en el del arte obedece a este principio de operatividad, producción humana. La forma es un producto del operar humano y está dotada de una comprensibilidad y autonomía. Cada formación es un acto de invención, un descubrir las reglas de producción según la exigencia de la cosa. ¿Qué hacer?, en este sentido viene afirmada la intrínseca artisticidad de cada producción de forma, de cada producción humana. Surge entonces la necesidad de encontrar el principio de autonomía que diferencia la formación de la obra de arte de otro tipo de formación. La filosofía idealista, de Croce en concreto, había afirmado una definición de lo artístico apoyado exclusivamente en la intuición, el sentimiento, había afirmado en consecuencia esa no cosa moral o cosa de conocimiento. Había definido el arte como intuición del sentimiento que no era ni cosa moral ni cosa del conocimiento. Tampoco se

trataba exclusivamente de un problema en torno a la percepción o de la visión. Pareyson en cambio sostiene que sólo una filosofía de la persona está en disposición de resolver el problema de la unidad y distinción de la actividad de lo humano, porque explica apoyándose en la indivisibilidad e iniciativa de la persona. Si la operatividad fuese cosa de un espíritu absoluto no habría distinción entre producciones y actividad. Intervienen, pero no es exclusivo del arte: la moralidad, el sentimiento, la inteligencia, el juicio continuo. En el arte esta formatividad, que inviste toda la vida espiritual y hace posible el ejercicio de otras operaciones específicas, se acentúa en una prevalencia que subordina hacia sí, toda la otra actividad y asume una tendencia autónoma. Deja fuera las querellas tradicionales entre forma—contenido o forma-materia. El concepto de forma cual organismo, cosa estructurada que conduce a la unidad de elementos que pueden ser sentimientos, pensamientos, realidad física, coordinados en un acto que tiende a la armonía de aquellos elementos unidos y que procede según leyes de la obra misma hace caer cualquier crítica de formalismo. Por otro lado, Descartes sostiene en su *Dióptrica, la percepción visual del espacio*, que los progresos en la teoría de la visión dependen de una transformación en nuestra concepción de las imágenes y que ello recibe el mérito de ser llamado, una revolución copernicana. Los historiadores de la ciencia conocen mejor el argumento que los mismos filósofos, ya que se trata del paso singular más radical e imaginativo que ha sido hecho en la teoría de la representación icónica. Además de marcar un momento decisivo de la historia de las ciencias cognitivas. La idea principal de Descartes es que las imágenes representan los objetos ya que ellas producen episodios psicológicos de una suerte particular, a saber, de percepciones sensoriales de diversas cualidades de los objetos que ellas representan. En definitiva es una teoría de las imágenes-ilusión: una imagen representa un bosque o una batalla o un templo, sostiene Descartes, porque ella produce la ilusión de ver uno. Matisse, Signac y los seguidores del neoimpresionismo en general, proclamaron un abandono de las premisas técnicas e ideológicas, que había venido sustentando la pintura desde los años setenta del siglo XIX. El lienzo no era ya una superficie vibrante de puntos de color, sino un campo, un plano físico, donde se extendían masas cromáticas relativamente uniformes. No se apelaba con esta práctica a la desmaterialización de la luz y a su eventual reconstrucción en la retina del espectador, sino al efecto que podía tener la armonización de unas zonas y otras dentro de la misma pintura(Burucúa, J,E,2002, p. 145).

Desde el Renacimiento, la forma había sido sostenida por el criterio de representación mimética, por la imitación de la naturaleza, situada en el corazón del sistema de las bellas artes. Los procedimientos de búsqueda e interpretación usados e inventados por Warburg se

articularon con su ontología cultural dando por resultado una gran coherencia en el campo de las ciencias humanas. La transmisión filogenética de las conductas y de las expresiones faciales, contenidas en las teorías de Darwin, apoyaron y motivaron la tesis de transmisión filogenética de las formas. Warburg combinó estas ideas con los conceptos acerca de la memoria que la psicología fenomenológica elaboraba en las primeras décadas del siglo XX, y sobre todo, con la noción de engrama: un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos (Gombrich, 1986, pp. 246-249).

El cuadro aparecía como un microcosmos, una entidad autónoma y autorreferencial, la cual venía reforzado por su temática arcádica. La noción de forma también participaba de estos conceptos centrales en la reflexión sobre el arte. Comportaba, al menos, tres ideas bastante distintas. Hecho que aun hoy puede seguir referenciándose. Comenzando por la Antigüedad, vemos que en el platonismo se da una asimilación directa de la belleza a la forma, entendida ésta de modo matemático, las relaciones entre los números, musicales, las relaciones entre los tonos y cósmica, las relaciones entre las revoluciones celestes o incluso, en el ascenso hacia el Bien supremo en tanto que divino (Plotino). Esta comprensión está en el origen de todas las consideraciones de la belleza como orden, armonía, simetría, que después se encuentra en las concepciones sobre la armonía interna de los cuadros en Ucello y Piero Della Francesca, la construcción de bellas arquitecturas en Vitruvio, Palladio y la Bauhaus, la organización de la composición musical en Bach, etc. La pasión por los trabajos de Aby Warburg se aplica básicamente a tres núcleos que, desde luego, tienen que ver con la manera de constituir las formas. Una idea peculiar del Renacimiento como tiempo de inauguración de la modernidad. Un acercamiento a la etnología con el propósito de comprender el sentido de las prácticas mágicas en las sociedades arcaicas del presente y un método de investigación y descubrimiento para la historia de la cultura. Desde la Antigüedad, otra idea de forma se ha preservado desde la idea aristotélica de que una obra de arte, concretamente una tragedia o un poema épico, es un todo en el que se da una unidad casi viviente de la forma; que la obra de arte es una unidad análoga a la de lo vivo, y que la ausencia de esta unidad es un defecto insalvable. Desde esta perspectiva, la forma no es aquello que organiza los elementos en una estructura ordenada, sino la totalidad de la estructura misma. Kant sistematizará esta idea a través del análisis conjunto de la obra de arte y de lo viviente en su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Queda, todavía, una tercera idea diferente de la forma: la que consiste en ver en la obra de arte un conjunto de elementos específicos que operan independientemente respecto a su propia referencia, que se entienden más como elementos externos a un significado o

respecto a una referencia que constituiría su contenido. Este es el formalismo propiamente dicho (Yves Michaud, 2003, p. 13). Warburg creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones que las condensaban en mecanismos sensibles aptos para evocar, en un discurrir opuesto al procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad.

Pero, a mediados del siglo XIX, en el momento en que se formaban los primeros media modernos, una nueva exigencia hizo surgir la cuestión social, en el campo de la literatura y de las bellas artes. El fenómeno se beneficiaba de las premisas del romanticismo y del fondo de leyendas vinculadas a la imagen del artista excéntrico que fabricaba también formas personales excéntricas. La excentricidad se volvió a un tiempo una categoría de comportamiento y una frontera social. El dandismo y la bohemia se formaron en los márgenes de la cultura burguesa metropolitana. Las formas de vida del artista se volvieron un componente de la transformación y subversión del sistema de las bellas artes. La imitación de la naturaleza y sus formas no podía ser un criterio para quien hacía de su propia vida una obra de arte. La forma de vida entró en la obra o la obra fue identificada con la vida, con una vida. Dalí, Picasso, Duchamp, Warhol, parecen haber condensado todas las combinaciones posibles.

Estas tres concepciones de la forma son muy diferentes, pero no están, necesariamente, demasiado separadas. Así, es posible que una obra de arte reúna las tres: la unidad de un ser autónomo, la organización interna de elementos en armonía y las características puramente formales como objeto, independientemente del contenido de significación, de la representación o de la expresión. Sin embargo, una doble dificultad debe ser solventada. La primera es simplemente parcial: consiste en resaltar que ciertas obras de arte juegan la carta de lo informe sobre todos los registros identificados: son inacabadas, caóticas y no necesariamente sólo formales, éste sería el caso de la música de John Cage o del *Ulises* de Joyce. Umberto Eco se ha ocupado de esta cuestión de la obra abierta (Eco, 1962, p. 29). Establecer las filiaciones entre fenómenos, representaciones y otros objetos culturales de tiempos dispares requiere la detección de parentescos y duraciones entre movimientos del cuerpo, gestos, expresiones faciales, interacciones corporales, que fueran por ejemplo, de la danza fotografiada por un etnólogo a la pintura griega de vasos, de las ninfas de Botticelli a las mujeres de la pintura galante del s. XVIII, de las criaturas de Muschá y del estilo Liberty a los fotogramas de los films documentales en las Olimpiadas de nuestro tiempo. Un ejemplo claro de esta intención de reconstruir los enlaces de formas entre diferentes civilizaciones es Warburg. Aspiraba a establecer las formas de transporte de esas formas, en el tiempo y entre

civilizaciones. Acumular imágenes realizadas sobre todos los soportes concebibles y destinadas a todas las funciones imaginables, hasta cumplir el propósito de construir un espectro continuo y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente. (Gombrich, 1985, pp. 283-305). Y que por ello recibió el nombre de Atlas *Mnemosyne*.

La segunda es más dudosa, puesto que es más fundamental: consiste en hacer resaltar que los usos del vocabulario de la forma son vagos y que ésta ha revertido históricamente aspectos extraordinariamente diferentes. Es así que reencontramos la crítica bergsoniana de la noción de orden: una forma es, siempre, una forma en función de cierto paradigma de armonía, de la unidad o de la ausencia de contenido, y las diferencias históricas y culturales son, a este respecto, considerables. Así, una estructura armoniosa para Poussin no lo es para Picasso y, sin embargo, las *Demoiselles d'Avignon* tienen una construcción formal muy remarcable.

La estética se ha preguntado insistentemente por la definición de la obra de arte y por las condiciones mediante las cuales atribuimos a una cosa la característica de serlo.

Se ha llegado a distinguir entre la obra original y la que corresponde a un “tipo” susceptible de ejecuciones o ejemplificaciones diferentes -un fragmento de música para interpretar, un grabado que será reproducido, el pase de una película de cine-. Se ha llegado a identificar (Dickie, Danto, 2000, p. 98) las condiciones sociológicas que son indispensables para que una obra sea admitida como tal en el mundo del arte en función de las normas en vigor en este mundo. Se ha llegado a estudiar los géneros (Todorov, Genette, Schaeffer) a partir de los cuales podemos identificar un objeto como una novela, una epopeya, una sinfonía concertante, un tango, una naturaleza muerta. Ello permite evitar el escollo de la interrogación sobre la cualidad. Un gran problema consiste, sin embargo, en el hecho de que hemos de tratar, sea en la época contemporánea sea en otras culturas, con un arte a base de actitudes, posturas, conceptos, en base a una poesía del instante y del hacer.

1.2.3-La evaluación de la “cosa” arte.

La historia del pensamiento estético, se visualiza como algo cada vez más importante en la obra de los filósofos contemporáneos. ¿Qué es un cuadro, una escultura o una obra de arte?, ¿Cuál es la naturaleza del objeto artístico? Esta pregunta habría sido irrelevante, seguramente hasta los primeros años del siglo XX, cuando la imprevista aparición de algunas novedades creativas hizo que se tambalearan muchas certidumbres tradicionales. Vemos que la materialidad del objeto artístico ha podido cambiar mucho para incorporar fluidos,

energías, cosas variadas en definitiva. Verdadera heterogeneidad de ingredientes y procedimientos a la hora de ejecutar una obra que casi siempre resulta política. Otra preocupación primordial de la estética ha sido la evaluación, esto es, lo que se designa todavía como juicios de gusto o de belleza. Esta cuestión ha estado a la vez bien y mal tratada. No sólo su rastro aparece claramente en los pensadores del siglo XIX y XX, y en sus aplicaciones ético-políticas de estas relaciones. También sobre los problemas de la reflexión sobre el arte que plantea a la filosofía contemporánea. En la medida que el arte nos puede proporcionar un modelo de intervención en la realidad, en contraposición a los modelos anteriores, los modelos de la política y la técnica.

De entrada, podríamos decir que ha estado bien tratada por defecto: si la evaluación es esencial a la identificación de alguna cosa como “siendo arte”, esta evaluación juega, sin embargo, un papel bastante limitado en la investigación estética, en ella misma. El contexto estético de evaluación es un contexto normativo. La mera capacidad de sentir placer o emitir ciertos adjetivos no determina que alguien sea capaz de realizar la evaluación estética. El contexto de evaluación estética implica que la persona que hace un juicio estético es capaz de hacer ciertas cosas además de realizar el juicio. Es capaz de dar ciertas razones para su juicio, referirse a ciertos paradigmas, o esclarecer ciertas analogías. Como dice Goodman, la cuestión del valor de las obras tiene poco interés desde el momento en que calibramos que la mayor parte de lo que llamamos arte es arte aunque sea mediocre en sentido de perteneciente a la calidad media, mala, muy mala o ordinaria; lo importante es que la valoremos y que esto dé placer, incluso si es equivocadamente. La diferencia entre un juicio estético y uno no estético no radica en las palabras que usemos, sino en que se satisfagan las condiciones de posibilidad de que adquieran un determinado significado.

En resumen, la evaluación sólo es una pequeña parte de los fenómenos a tener en cuenta. El arte es algo valorado –aspecto que resulta esencial a su concepto–, pero la justificación del valor no tiene tanta importancia como se piensa. La experiencia estética más puntual requiere constitutivamente un trasfondo de prácticas humanas. Hay una conexión constitutiva entre el contenido de esa experiencia y las capacidades que la hacen posible. De hecho, ya es de por sí algo positivo precisamente el hecho de que se pueda llegar a relativizar la importancia de esta cuestión. Ha pasado desapercibida a los que han reificado el momento en que, para cada sujeto, aparece como superdeterminado el contenido de su experiencia. La idea de que existen conexiones constitutivas entre distintos hechos es una de las más fructíferas de la filosofía del segundo Wittgenstein y una de las que más le aleja de la tradición empirista. Una lectura atenta de muchos de los textos dedicados a la estética revela que el valor de las obras es poco

atendido, sea porque se dé por supuesto, sea porque no se le otorgue demasiada importancia. Nuestra cultura ha estado excesivamente dominada por la técnica. La técnica favorece, pero también usurpa la vida, es decir despliega un doble juego de favorecer y a la vez usurpar, dominar en la vida misma. En el arte se ha querido ver un modelo alternativo de relacionarse con la vida. Los pensadores griegos con *tecné* denominaban al arte y a la técnica. Wittgenstein insiste en que no podemos concebir un juicio estético como un juicio sobre el placer o desagrado que me produce la contemplación de un determinado objeto.

En los años cincuenta, el estructuralismo lanzó el anatema sobre la biografía, sobre la cuestión del sujeto de la enunciación, del ¿quién habla? Que vino acompañada de un reexamen de las categorías del discurso; la crítica de la noción de autor (Barthes, Foucault) permitió descubrir procedimientos contrastados bajo la veladura de las normas institucionales. Y con ello se renovaron los procesos de evaluación de las producciones artísticas, ligándolas más a ciertas experiencias, juegos, evaluaciones en el terreno del lenguaje y los lenguajes. Poniendo énfasis en como se formulan los juicios estéticos. Con el giro lingüístico se analizan los modos en como aportamos juicios estéticos (Michaud, p.80).

Wittgenstein en la *Conferencia sobre Estética* está preocupado por atacar las formas empiristas de subjetivismo estético. Para ello utiliza la doctrina de la intencionalidad: la conexión entre la experiencia estética y el objeto estético es interna. La experiencia estética no es una particular sensación de agrado que esté causada por el objeto de arte y que podría haber estado causada por cualquier otro objeto. El filósofo apela al hecho de que la experiencia estética tiene un contenido intencional. Si el contenido intencional fuera una determinada sensación, siempre sería una cuestión empírica que es lo que el lenguaje representa. Concluye que las explicaciones estéticas no son psicológicas, en general no son hipótesis empíricas. Aunque su posición suele asociarse a la psicología de la Gestalt ya que aceptaría que percibimos totalidades organizadas y que el contenido de nuestra percepción no es reducible a una suma de átomos que se mantienen constantes cuando el “ver como” se altera sin que el objeto percibido cambie. Se opone a la explicación empirista de la percepción de un nuevo aspecto en un objeto: la idea de que los átomos de experiencia se mantienen constantes aunque son interpretados de una manera diferente. Contrariamente, la evaluación es tratada de modo claramente insuficiente cuando se la considera desde el punto de vista de la manera cómo la llevamos efectivamente a término, según cómo aportamos juicios estéticos y cómo los expresamos; con algunas excepciones ésta es una cuestión normalmente poco o mal atendida. La gran cuestión que Frege y Wittgenstein habían colocado en el centro mismo de la reflexión filosófica: la determinación del significado, la necesidad lógica. Cualquier uso

significativo del lenguaje presupone una diferencia entre ciertas conexiones internas, no empíricas, con el mundo.

La investigación estética ha estado insuficientemente atenta hasta hace poco a estos juegos complejos de la evaluación, que, sin embargo, revelan que la máxima “para gustos los colores” tiene poca justificación, que hay normas precisas del juicio estético, pero que éstas requieren mil matices; son complicadas y variables en función de los ámbitos.

El arte, “la cosa” ontológicamente incompleta: El hombre no es un ser racional sino un ser que racionaliza a posteriori los eventos. Dos enfoques muy diferentes conviven en una ontología de la obra de arte. La primera aproximación fenomenológica a la filosofía del arte se encuentra en la tradición kantiana, la que fue desarrollada por el idealismo alemán (M. Haar 1994 J.-M. Scheffer, 1992). El segundo método analítico para la estética rechaza una serie de supuestos del enfoque fenomenológico y sostiene que el arte es una búsqueda de la identidad (Schelling), un tipo de conocimiento intuitivo de la realidad profunda (Schopenhauer). Este enfoque también es externo a la estética de Heidegger quien ve en él el advenimiento de la verdad, de una revelación de la tierra contra el mundo: la ciencia en oposición y diferencia con el arte. El enfoque fenomenológico desarrolla una concepción general de la obra de arte, con el fin de evaluar la inauguración de una verdad más primordial que la verdad científica: la verdad metafísica ordinaria. En este sentido la ontología fenomenológica de la obra de arte se une a una metafísica que hace que la presentación de una obra de arte revele la profunda verdad del mundo. Tiene en la solidaridad existente entre la ontología de la obra de arte y la concepción metafísica del arte, la revelación de la verdad de la existencia. La ontología del trabajo analítico del arte renuncia a este espejo circular de la ontología de la obra y la metafísica de la existencia. Se considera que el diseño de la obra de arte identificó una presentación como una justificación interna del arte, que no tiene que ser incluido en la propia ontología, y que tiene un objetivo más modesto, para describir, analizar la situación y la naturaleza del arte.

La expresión pura visualidad, surgió hacia 1875 para designar el programa del formalismo figurativo enunciado por Konrad Fiedler que se difundieron también fuera del ámbito germano, refractadas al cambiar de medio y mezcladas con otras corrientes, crearon una tradición ecléctica en la historiografía y la crítica de arte. En su ensayo sobre el naturalismo moderno y la verdad artística, el autor reconoce los logros del naturalismo en cuanto abandona las teorías idealistas y falsas del arte en busca de la consecución de la verdad. Pero a la vez rechaza las pretensiones del Naturalismo de haber identificado la verdad con la concepción científica de la realidad. Si dos grandes principios, la imitación y la

transformación de lo real, se han disputado desde antiguo el derecho a ser la verdadera esencia de la realidad artística, el arbitraje de esta disputa sólo es posible poniendo en lugar de estos dos, un tercero, la producción de lo real. Siendo esta última la única salida para un arte verdaderamente autónomo. Para este, el mundo sólo nos es accesible a través de nuestra experiencia, mediada tanto por el lenguaje como por nuestra estructura física y mental, nuestros intereses, etc. Pero es ilegítimo pensar que existe un mundo exterior a nuestras experiencias de él que las determina y al que todas, por variadas que puedan ser, se refieren. Nada nos permite considerar la existencia de tal mundo, tal cosa en sí kantiana, cuya existencia es un mero residuo de la metafísica dogmática. Por el contrario, nuestras representaciones del mundo lo constituyen. No tiene sentido pensar en la existencia de algo más allá de nuestra experiencia: un mundo inaprehensible, pero dogmáticamente presupuesto. Por ello, el desarrollo de nuestras formas de representación, que determinan nuestra percepción, significa la producción del mundo. Describimos un mundo y oímos otro, describimos la física de uno y producimos un mundo físico, escribimos poesía y creamos el mundo de los sentimientos. Fiedler rechaza la idea de que las sensaciones sea el material, el mismo siempre, de todas nuestras representaciones del mundo. Su valor consiste en haber mostrado la inconsistencia del relativismo que considera los mundos diferentes como puzzles creados con las mismas piezas. La experiencia artística no consiste en volver a un mundo intuitivo, preconceptual, en el que recobramos el contacto con lo absoluto.

La experiencia sensible se nos aparece en principio como un caos de sensaciones fugitivas, inconsistentes, que sólo el concepto ordena y clasifica, o bien que desaparece cuando consideramos el objeto bajo algún interés práctico. Así como el resto de las representaciones cambian empujadas por la actividad científica o técnica; también el material de las sensaciones, es decir, la experiencia sensible está sujeta a los cambios a los que la somete la actividad artística. En el arte la apariencia sensible de la realidad alcanza un grado mayor de desarrollo, es decir, de claridad, de necesidad, sin abandonar el reino de la sensibilidad. Hecho que se hace muy visible en la pintura de Klee.

Será P. Klee el ojo de un buen número de autorretratos del siglo XX, quien hará que dichos entes ganen en libertad y en salvajismo, Con él se da el adiós a las lecciones de perspectiva y de morfología. Klee es el primero en publicar artículos en los que se destaca la riqueza en materia de imaginación hasta la seducción de los artistas occidentales por tierras lejanas y mundos íntimos. Gloria de los primitivos para quienes todo es bueno en la medida que se aleja de la tradición clásica. Los artistas se inspiran, apasionadamente por las caligrafías magrebíes, los grafitis esquizofrénicos. Los viajes por las culturas mediterráneas y los estudios de

colecciones de hospitales psiquiátricos son otros que van definiendo nuevas piezas, nuevos modos de representación e interpretación. Los artistas de entonces sueñan sus autoretratos, ellos escriben su rostro mientras lo dibujan. Dando lugar a otra ontología. Victor Brauner realiza trabajos que los surrealistas han popularizado treinta años después, las nociones de arte primitivo y *art Brut*. La ontología de la obra de arte distingue la cuestión de la naturaleza de la obra, su modo de existencia y su constitución. La cuestión de la naturaleza de la obra de arte es pensar en todos los objetos (Wolheim, 2011, pp.160-162) y la diversidad de sus presentaciones, los diversos formatos, ya sean obras que implican correr y los por no participar. Alimentados por los artesanados populares de la tierra natal de muchos de ellos, por los relatos sobre tierras lejanas, las pinturas adquieren un aire salvaje, luminoso, chamánico, manchado por por el más famoso teórico del art brut, Jean Dubuffet se representan como un niño. Nada de profundidad, nada de realismo, un gusto afirmado por la simetría y por el llenado, el sentido del humor y el gusto por la simplificación. No se trata más de representar lo visible, Klee lo había anunciado, de ahora en adelante se trata de “hacer visible” un mí mismo íntimo, poético y espontáneo. Con ello cambia el estatuto del ente “obra de arte”. Exorcismos, montages, recurrencias, acumulación, vanidad, intimidad, concepto y expresionismo, todas ellas operaciones que entran a formar parte del análisis ontológico de una obra de arte. Pero no es sólo la estructura ontológica la que sostiene el estudio estético. Para Konrad Fiedler el principio que debe guiar tanto la actividad artística como su crítica ha de ser el de autonomía de lo artístico. Los productos del arte son representaciones del mundo con valor universal porque en ellas el artista prescinde de sus intereses particulares y de determinaciones externas a la actividad artística para dar vida a la imagen misma. Estas representaciones determinan nuestra percepción del mundo y en sentido estricto lo constituyen. El análisis del arte debe realizarse desde el proceso mismo de su creación y no desde principios externos que no alcanzan a su especificidad. De ahí, que la teoría del arte y la estética deban desprenderse del idealismo y del romanticismo. En una filosofía del arte las nociones de gusto y experiencia estética deben ser sustituidas por las de conocimiento y experiencia artística. De ahí que la experiencia de placer ante la belleza no sea para él específicamente artística, sino que pueda darse en la contemplación de la naturaleza. El arte no puede evaluarse desde la facultad del sentimiento en juicios de gusto. El mundo del arte es el mundo de la apariencia sensible de las cosas, de su necesidad y de su evolución. En él deja de pensarse la realidad como algo opuesto a la apariencia y se considera en serio que toda nuestra experiencia y conocimiento lo son de apariencias. El mundo creado por el arte no es un mundo irreal, regido por las leyes de la fantasía subjetiva, sino que en él se produce, en

sentido estricto, el mundo real. La experiencia estética no consiste en volver a un mundo intuitivo, preconceptual en el que recobramos el contacto con lo absoluto. La experiencia sensible se nos aparece como un caos de sensaciones fugitivas, inconsistentes, que sólo el concepto ordena y clasifica. La experiencia sensible está sujeta a los cambios a los que la somete la actividad artística. Sin abandonar el reino de la sensibilidad la apariencia sensible de la realidad alcanza un grado mayor de desarrollo es decir, de claridad y de necesidad, sin abandonar el reino de la sensibilidad.

1.2.4 -Límites de la estética.

La estética actual no es solamente una reflexión sobre una pura dimensión esteticista de las cosas, sino también de los modos de intervención y relación del arte con la realidad. De la manera en que el arte entra a formar parte de la materialidad de los discursos capaces de generar experiencias en los creadores y en los espectadores. Es reflexión también sobre la medida en que es capaz de ofrecerse como significativo vacío, para muchos colectivos sociales, que sostienen representaciones de lo humano y de lo social en las dramáticas del deseo. Como reflexión alternativa sobre el arte, diferente a otras orientaciones de las que se ha ocupado la filosofía, que ha actuado desde un modelo científico de la verdad y el saber. Con ella en el siglo XX, aparecieron otros modelos de reflexión sobre el mundo desde la premisa epistemológica de que el saber no va progresando indefinidamente, a modo de evolución hacia la verdad. Entendidos también como modelos diversos de intervención en lo real. Con este éxito relativo pero real respecto a conceptos como los de significado, representación, expresión, forma, así como en materia de ontología de la obra de arte, y con un éxito más limitado en lo que respecta a la evaluación, la estética ha conseguido, en gran parte, cumplir con su tarea. Su saldo global es más bien satisfactorio cuando se la limita a las artes visuales y a las artes del museo. Es cierto que hay fracasos y abandonos, pero hay que atribuirlos a las limitaciones del campo de referencia y a los tipos de objetos que se toman en consideración. Pero hay que considerar, un velo ilusorio en las prácticas del arte, que pone en cuestión el tema de la arbitrariedad de las mismas. Dicha arbitrariedad surge en el interior del campo mismo de las prácticas artísticas, que conllevan siempre con ellas reflexiones teóricas. Hay que ejercer una primera crítica respecto a la referencia casi exclusiva de las artes plásticas y al arte de los museos, que ha desequilibrado considerablemente la investigación a favor de ciertos rasgos de la obra de arte enfatizando en contrapartida –léase, convirtiendo en fetiche–

ciertos problemas ontológicos, como el de la unidad de las obras o el de la forma considerada desde una perspectiva formalista.

De hecho, la estética tiene los mismos límites que sus objetos de referencia. Está a disgusto no sólo en referencia a las artes no visuales de performance y de interpretación, sino también en referencia a las artes designadas como menores –arte popular, artes decorativas–, a las artes primitivas –que todavía se designan como otras o incluso, ahora, como primeras–, al arte de masas y al cine, a la canción de autor, a la música *techno*, etc (Lacoste, J, 1986, p. 79).

Un contexto fundamentalmente nuevo se observa en los últimos trabajos de estética. Una ampliación y extensión de su campo de reflexión impregnando la filosofía actual. Superando, sin embargo, el sentimiento de que esta ampliación y esta nueva consolidación está algo forzada, puesto que, precisamente, las condiciones en las cuales la estética pudo nacer y desarrollarse han desaparecido.

Hay siempre algo de inconsistencia, o inhaprensión, en el hecho de oponer meros hechos empíricos a razonamientos abstractos elaborados, bien formados, elevados y complicados. Pero hay también algo igualmente inconsistente en constatar hasta qué punto los filósofos pueden estar ciegos respecto a los hechos que, si los tuvieran en cuenta, convertirían su reflexión en algo sin objeto, o debilitaría su pertinencia. Los dispositivos que hicieron posible la estética han cambiado, hasta el punto de hacernos pasar a otro régimen artístico. Pero la filosofía del arte pudo nacer porque la experiencia estética deviene ella misma, relativa y problemática.

La agitación intelectual de en hoy día, en torno de la imagen y el icono, reenvía el conocimiento a cualquier cosa constitutiva del régimen estético de las artes, a saber la revalorización de una presencia sensible, que se impone y de otro lado, la construcción en el lenguaje, en su ámbito lingüístico, hasta el infinito. Dos polos de lo que podríamos llamar anti-representación, que no terminan de trabajar en el régimen estético de las artes y sus imágenes. Siempre puesta dicha anti-representación, entre el estatuto de la presencia bruta y el de su denominación lingüística. Si se habla hoy de icono, no es un retorno a una problemática representativa de la copia ni a una preocupación ético-religiosa por el origen de la imagen, o el prototipo. Este retorno al icono radicaliza sin embargo las contradicciones del régimen estético en el que se inscribe. En el corazón mismo de la idea de imagen existe la tensión entre estos dos polos, entre la relación de la cifra o el desciframiento; o la relación de imagen a imagen, como constituyendo un lenguaje. Y al contrario la idea de no relación, de la presencia pura significativa, que se ofrece para ella misma. En resumen, hay que llevar a término una transposición ontológica que haga de la unicidad un caso particular y un caso límite de las

instancias múltiples y que insista por principio en la producción del arte y de sus condiciones contextuales (Rancière, 2009, pp. 224-225).

Este discurso reenvía de una u otra forma a la contradicción interna del régimen estético de las artes. Este régimen ha querido ser el de la presencia sensible contra la representación, del lienzo cubierto simplemente de formas coloreadas contra todo sujeto. Pero al mismo tiempo, este ha sido el régimen del museo y de la reproducción del libro, de la historización. En lo que concierne a la experiencia estética, el reajuste a realizar es considerable y tendría que ver, si se produjera, con una revolución conceptual. Se trata, en efecto, de ver en la experiencia estética, antes que nada, una noción a elucidar y no un punto de partida evidente e incuestionable por sí mismo. Decir que se trata de una noción a elucidar tiene un sentido preciso: hay que proceder a investigaciones descriptivas, históricas y también transculturales, para establecer cuáles son las variedades de la experiencia estética según los objetos que producen la experiencia en cuestión.

A partir de la década de 1950, la contracultura tomó el relevo, en un campo social más extenso, después de haber renunciado a una perspectiva de transformación radical del sistema socioeconómico. En Estados Unidos se benefició de un apoyo popular en el cenit de las protestas contra la guerra de Vietnam. Pero la recaída de este movimiento remitió a los individuos a su destino errático en el vasto almacén del *prêt-à-porter* identitario.

1.3 - La Estética pauperista

Esta estética pauperista hoy vuelve a aparecer con fuerza en el panorama artístico internacional, señalando respuestas a la especulación que determinados círculos intelectuales, mas medias y teorías socioeconómicas hacen con un futuro negativo de la humanidad. Como respuesta a la virtualización y muerte del sujeto, del cuerpo, de las relaciones sociales. Señalando la deshumanización de la sociedad de la información, la desubjetivación del individuo causada por el desarrollo de las nuevas tecnologías y lo que se conoce como actual crisis antropológica. Como respuesta al excesivo énfasis de los discursos sociopolíticos en escenarios de futuro negativo como la realidad que nos espera. Aparece como estética de la contracción de la recesión; construcción/destrucción. Estética que se manifiesta como resto sólido en la dinámica: extensión/contracción y que ofrece una estructura de significados, repertorios de formas y semiótica de sentidos y lenguajes que dan cuenta de este proceso; por un lado, de expansión-dilatación-extensión humana y por otro, de contracción-repliegue-

recesión de la humanidad. Estética que denuncia en tiempos de escasez la pérdida de subjetividad e identidad.

En el siglo XIX el positivismo se apodera del debate artístico, y es entonces cuando la ciencia y el mercado exigen un análisis más acertado, más justo y preciso que el vigente. Pero cuando Morelli expone los principios del análisis morfológico que permitan el desarrollo de una ciencia exacta de la atribución, Berenson se dedicó a poner la tecnología morelliana nuevamente al servicio del relato pliniano y utilizar la antigua fórmula basada en el realismo para afirmar que Giotto superó a su antecesor Cimabue, por el grado de imitación que logró. Esta misma fórmula la utiliza Francastel al analizar *El tributo de la moneda* de Masaccio, en *La Figure et le lieu* (1967) donde afirma que esta obra está tomada de la experiencia visual universal, y que deja a un lado las reglas de la narración y dice: “la meta de la representación será la apariencia, no el significado.” Con esto Francastel no sólo repite el discurso de sus antepasados, sino de una opinión recibida, la noción de la imagen como resurrección de la vida. La vida no significa, la vida es. Por lo tanto si la imagen aspira a puramente Ser, debe prescindir de significados, narraciones, retóricas, y cualquier elemento que la adúltere y desnaturalice. Nada puede interferir en su misión reduplicadora. Esta vieja fórmula hace imposible que se genere una disciplina histórica.

La estética de la pobreza se reactualiza desde la antigüedad artística y no se reedita siempre de la misma manera; va apareciendo a lo largo de la historia con diferentes significados y diversificando los significantes. Juan Antonio Ramírez ya en 1998 en medio del páramo intelectual sobre la marginalidad, apuntó la necesidad de llevar a cabo un “ejercicio terapéutico, una cura de humildad tribal que implique la obligación de estudiar también ‘lo otro’ [...] lo negado dentro de nosotros, lo que no tiene voz porque está excluido de las palancas del poder: las mujeres, los niños, los enfermos, los ancianos, los ignorantes y los pobres [...] también los gitanos y, en medida creciente, distintos grupos de inmigrantes”, para concluir preguntándose “¿No tiene nada que ver con ellos el universo del arte?”, a lo que respondió: “Ocuparnos de lo marginal es un imperativo moral”. También en la actualidad es mostrar cómo de forma paralela al proceso de industrialización y desarrollo de la moderna economía en Europa, se produjo un llamativo cambio de mentalidad que tuvo su reflejo tanto en las ideas como en el lenguaje. En consecuencia, muchos autores fueron plenamente conscientes de semejante transformación social, económica e intelectual y comenzaron a escribir de la nueva realidad en nuevos términos. La antigua visión de la pobreza dejó paso a la del pauperismo que ponía el énfasis en la amplitud con que se había extendido la miseria en el seno de la nueva sociedad industrial y urbana. Pero también el concepto de pauperismo y

los medios con los que el liberalismo había combatido esa realidad (caridad y beneficencia, principalmente) fueron superados a medida que fueron surgiendo nuevos acercamientos a las consecuencias sociales de la moderna economía. Así, nuevos conceptos, como “cuestión social”, “problema social” o “cuestión obrera”, fueron acuñados por diferentes corrientes de pensamiento y autores con el fin de etiquetar y describir la nueva realidad. Desde el naturalismo y el realismo hasta hoy el arte y los artistas se acercaron al universo de la miseria y la pobreza extrema. Caravaggio, Velázquez, Murillo, hasta el realismo de Courbet se ocuparon de reflejar la miseria en sus obras. Como la fealdad, como la protesta y la crítica social. La pobreza explora los territorios de las nuevas imágenes y distintos significados.

¿Pero qué lugar ocupa la estética pauperista en todo esto? como conocimiento de lo confuso, de la sensibilidad, de la manera que tiene el hombre de habitar la sensibilidad, de la forma de intervenir en la realidad. Ese enunciado discursivo que incluye repertorios de formas, una matriz de significados, un sujeto o canon, una semiótica o matriz de sentidos y lenguajes. Las diferentes estéticas presentan un operador continuo capaz de ordenar diversas tramas de sentido. En el caso que nos ocupa, este operador es la pobreza y será definida por Millares con cierta extensión³. Nos proponemos analizar la estética pauperista que va integrando en repertorios de formas, matrices de significados, semióticas de sentidos, comunicación y lenguajes, los primitivismos de las vanguardias históricas; un discurso de rechazo y resistencia social en suma una ética civil contra las dictaduras y un referente sobre la pobreza, crudeza, malestar de la vida urbana, la desafección sociopolítica frente a la virtualización y muerte del sujeto moderno. Esta estética señala claramente la alteridad, lo otro, del pensamiento, de las formas, de la vida en sociedad, de los regímenes políticos de las masas depauperadas y desubjetivadas.

La estética de Focillon, fue una estética objetiva, fundada sobre la existencia, autonomía y la autolegalidad de la cosa, de la forma. La vida es forma y la forma es el modo de la vida. Con

³ Millares, M, Catálogo de exposición *Luto de Oriente y Occidente*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004, p.69“De ahí esa paradoja de la disolución por caminos de concreción material que determina mi obra. Y la razón para la querencia de lo táctil apoyada en un quebrantamiento del equilibrio clásico. De una carga vital, motor ético de la obra, estimulado por una situación de acción positivo-negativa afluye un nuevo modo de sentimiento a través de la materia expresiva casi inédita (en el sentido de emplearse como elemento de significación) que no puede conducir más que a la IDEA revulsiva, necesaria, entendida como sedición en los destrozos que causa a una cultura en decadencia. Expresar la pobreza de lo humano, de la cultura, de la autoridad. Así pues, mi diferenciación, dentro de un posible postdadaísmo, está precisamente, no en el carácter meramente destructivo de la materia por si misma que se rebela contra todo y que anarquiza el momento en un puro nihilismo, sino en el contenido morfológico-moral donde el hombre apunta desesperadamente a lo hondo de unas esperanzas de unas huellas que son las mismas de los demás hombres y las de su tierra. De una fuerza constructora-destructiva que ha de barrer lo que, en realidad, no es más que basura y mierda elevadas a categorías despóticas, devendrán los nuevos vocablos del mañana. Pero mientras yo como Cash, el personaje de Faulkner, hago y rehago la negra caja donde nacen y yacen todas las podredumbres que denuncio y me entierro cada día.”³

Focillon se iniciaba entonces, para la estética francesa, una especulación sobre la estructura, sus equilibrios y leyes verificables en el objeto estético. La misma, partiendo de esto como del *primum* que determina y justifica cada una de las afirmaciones sobre ello deviene descripción de la estructura, no oscilación del gusto personal ni de los motivos psicológicos que se verifican frente al objeto. Junto con Bayer, ambos estudiosos contribuyeron a dar fisonomía original a esta corriente. Tanto más original cuanto más alta es la preocupación por la cosa, que en nuestro caso es la pobreza. El arte contemporáneo ha descubierto el valor y la fecundidad de la materia, esto no quiere decir que los artistas del pasado ignorasen el hecho de que trabajaban sobre un material sino que la estética idealista enseñaba que la verdadera invención artística se desarrolla en aquel momento de la intuición-expresión, que se consuma en el interior del espíritu creador.

Sobre las relaciones que una estética mantiene con los problemas metafísicos que ella misma denota, un trabajo de Heidegger viene en nuestro auxilio. Una conferencia del filósofo, cuyo escueto título es *La pobreza* en la que se propone comentar una sentencia de Hölderlin: “Entre nosotros, todo se concentra sobre lo espiritual, nos hemos vuelto pobres para volvernos ricos”, ¿por qué en el instante presente de la historia mundial (entreguerras europeas) la filosofía necesita comentar este fenómeno? El filósofo realiza una disección filosófica y lingüística que intenta aclarar este núcleo en el pensar. Un tiempo de desgarraduras internas en los países y amenazas endémicas de guerras civiles. La catástrofe aquí en juego no guarda relación con el Acontecimiento (*Ereignis*) en el que Heidegger medita y por el que clama desde hace ya por lo menos 20 años de su filosofar. Enuncia sin rodeos que se tratará de la Historia mundial, del comunismo y por esta vía, del destino de Occidente. Se trata desde 1920 de las desgarraduras internas y guerras civiles de una Europa empobrecida material y espiritualmente. En el acto mismo de filosofar, Heidegger ofrece con respecto a esta temática un mensaje enfáticamente archiético y archipolítico. Dos núcleos que persisten en la estética que analizamos y que un año después intentará definir en *Carta sobre el humanismo*. Conminaciones sobre la actitud a adoptar frente al desamparo o en la urgencia. La sentencia de Hölderlin viene a escandir regularmente la meditación que introduce. Una meditación sobre la pobreza que la vuelve “angélica”, liberando al hombre a través de la intimación, la Lección y la Promesa. El filósofo se erige en portavoz de la palabra de Hölderlin y su himno *Patmos*: “¡Cercano, y difícil de captar, el dios! Pero donde está el peligro, crece también lo que salva.” Lo mismo en la predicación heideggeriana desde 1934 hasta la última declaración póstuma (1966-1976) el dios es nombrado indirectamente por medio de una segunda cita de Hölderlin en la que “dios” y “espíritu” se presentan como equivalentes; el riesgo o el peligro no aparecen como tales, y

en el corazón de la Promesa no está la salvación sino la "curación" que no es la simple superación o vencimiento. Heidegger no anuncia, no publica, sino que enseña la palabra. Una palabra mesiánica que anuncia lo que cura, el ser. Curación que no es la simple superación o vencimiento. La estructura de homilía que tiene esta conferencia es lo bastante potente o coactiva como para consumir la prédica: "nos hemos vuelto pobres para volvernos ricos". En este contexto, en el que el mundo nunca presentó un aspecto tan caótico, lo cierto es que predicar no es solamente "proclamar" o "anunciar", "publicar", es también enseñar la palabra. Una homilía filosófica que está en la búsqueda de una inteligencia o de una comprensión. No se contenta con tocar el corazón, con conmover, ni se limita a la elocuencia, el mensaje es límpido: todo se concentra sobre lo espiritual, que es en realidad el sujeto enunciator. Un comunismo de los espíritus, de hecho es una llamada a la revolución espiritual; la llamada al espíritu y a la acción por y según el espíritu, es revolucionaria. En todo caso lo fue siempre para Hölderlin, así como para Hegel. La revolución espiritual promete la conversión de la pobreza en riqueza: "Toda disolución, toda fermentación desembocan necesariamente, sea en el aniquilamiento, sea en una organización nueva"... "pero no hay aniquilamiento, por tanto la juventud del mundo debe resurgir de nuestra descomposición". En su homilía Heidegger apela contra el bolchevismo deshonorado, el materialismo grosero, el marxismo leninismo, el cientificismo, etc, apela a un comunismo de los espíritus, al menos furtivamente, manifiesta su utopía. Ya en 1935 en su Introducción a la Metafísica, mantenía "Esta Europa de incurable ceguera, acorralada entre Rusia y Norteamérica, son la misma cosa desde el punto de vista metafísico"... "el mismo frenesí siniestro de la técnica incontenible y de la organización sin raíces de un hombre normalizado"

Sólo puede ser rico aquel que sabe usar libremente de la riqueza y, en primer lugar, verla tal como ella es en su ser. De lo cual únicamente es capaz aquel que puede ser pobre, en el sentido verdadero de la pobreza, que no es la carencia. Porque la carencia se anuda a un no-tener; esta carencia no nació del voto que se halla implícito en la pobreza. La carencia que quiere tener es simplemente la indigencia que se aferra a la riqueza, incapaz de saber su verdadera naturaleza.

"La pobreza cuando es conforme a su esencia, es el voto que ha elegido lo simple" Ahora bien lo simple está en lo original y nada más que en ello. Esta pobreza toma a la riqueza en su mirada y así sabe cual es su ley (pps 169- 170). La voluntad de ser rico tiene que atravesar la prueba de la autosuperación. "Con el ser uno no tiene nada" una suerte de aneconomía ontológica del don y que justifica con ello la pobreza. En esta conferencia, Occidente no es pensado ni de manera regional, como Occidente opuesto a Oriente, ni sólo como Europa, sino

en el plano de la Historia mundial, desde la proximidad al origen. La ausencia de patria deviene un destino mundial. Por eso es necesario pensar este destino en el plano de la Historia del Ser. El colectivismo es la subjetividad del hombre en el plano de la totalidad. Expulsado de la verdad del Ser, el hombre gira por todas partes alrededor de sí mismo como animal racional.

No hay pequeñas economías, el juego es en suma “a quien pierde gana”. El destino es Espíritu y el Espíritu destino” (Schelling, 1992, p.15) y Heidegger dirá “Entre nosotros todo se concentra en lo espiritual. La verdadera vida está en otra parte”

La estética pauperista incluye esta dimensión metafísica, que podemos analizarla en la modernidad con Heidegger. Presenta una dimensión mesiánica, espiritual, una propuesta de vuelta al origen y se despliega en torno a la posición del Ser. Muestra claramente el problema metafísico que toda estética contiene y que en este caso es la univocidad esencial de la espiritualidad humana. La pobreza no es carencia de, es riqueza del Ser. Y esto es muy claro desde el inicio mismo de los escritos sobre la miseria y la pobreza.

La idea de miseria tiene reflejo importante en la tradición epicureista, sobre todo a finales del siglo XV por ser este un tópico esencial en el Renacimiento europeo y con auge en este período en concreto. En primer lugar aclarar que no es una tradición unitaria y que por tanto, para su examen, se deben tener en cuenta tres aspectos: la tradición penitencial cristiana de la miseria, iniciada por Inocencio III; las fuentes clásicas como Plinio y Lucrecio y el discurso renacentista sobre este topos en las que se entrecruzan las implicaciones religiosas y culturales que ocupaban estos siglos.

Inocencio III meditó sobre la vileza de la vida humana y divide su obra en tres libros según el momento de la vida que analiza. El hombre, así mismo, debe pasar por dos peldaños: el reconocimiento de su miseria con el fin de humillarse y la dignidad como premio a esta humildad, a la aceptación de los límites que supone la condición vulnerable y frágil del hombre. Así, el hombre es miserable puesto que está hecho de barro, comete acciones malas y lo rodea la podredumbre. Para que el hombre alcance la dignidad debe reconocer su miseria; son dos estados que se retroalimentan.

El segundo grupo de textos que reflexionan sobre la miseria son los trabajos no-devocionales que elaboraron algunos filósofos como Cicerón. En este caso estas reflexiones oponen la miseria y la dignidad. Petrarca también sigue estas corrientes y medita sobre ello dejando en evidencia que son conceptos contradictorios. La mayoría de los escritos de esta línea que viene desde la Antigüedad y que continuaron algunos autores de la Baja Edad Media, se apoyan tanto en los estoicos como en los epicureistas para deslindar el significado de miseria

y dignidad. Plinio subraya la fragilidad del hombre desde el momento mismo en que nace: no tiene uñas, llora, está desnudo, no sabe hablar, no entiende lo que sucede a su alrededor y se encuentra desprotegido. Desde el epicureísmo el hombre, a pesar de ser una creación divina no es inmortal, incluso se ve inferior a toda la obra por sus limitaciones y vulnerabilidad.

El tercer grupo de textos que se deben tener en cuenta para reflexionar sobre la miseria en el siglo XV, se compone de una amalgama de tradiciones y posturas que convergen en el complejo concepto de miseria. Por una parte, se encuentran aquellas reflexiones que separan el hombre y al de Obra divina; la condición humana y la religión, es decir, el hombre deja de ser a imagen y semejanza de Dios o producto de una acción divina. La miseria del hombre consistía en la amargura de su alma, de la tristeza, la insatisfacción íntima. Pero también se encuentran aquellas posturas que establecen la superioridad del hombre por su proximidad con la divinidad y desplazan esta condición miserable. Ovidio, por ejemplo, argumentaba que los hombres, a diferencia de los animales, eran las únicas criaturas que podían mirar al cielo y que poseían la capacidad de conocer y observar el mundo. La dignidad, en esta línea, se encuentra en esta situación casi sublime del hombre por ser una obra divina, pero también por su facultad de entendimiento.

Analicemos ahora la relación de esta estética con el realismo, con la impresión de realidad en el ámbito de la percepción.

1.3.1 -La impresión de verdadero que se transforma en lo auténtico.

La cultura visual pretende englobar, en un concepto común todas las realidades visuales y en particular aquellas que van desempeñando un papel relevante en nuestra cultura. Así, a las categorías tradicionales de la Historia del arte, se van sumando otras como la fotografía, el cine, la moda, el diseño, el comic, la danza, el teatro, la publicidad, el video, la performance, etc. Vinculados con el imaginario colectivo se va integrando un enfoque interdisciplinar que conjuga la Historia del arte con estas nuevas disciplinas, las humanidades y ciencias sociales. Señalamos también que nuestra cultura visual, constituida por imágenes producidas y manipuladas por el entramado social y provisto de un significado intencional, va imponiendo fórmulas de trabajo, nuevos campos temáticos, diversas innovaciones y fructíferas investigaciones. Dando lugar a una gran movilidad de conceptos y objetos entre disciplinas que borran las fronteras entre los distintos campos del saber. Hoy por hoy no hay fronteras muy estables entre todas las ciencias. La innovación se produce con la interpolinización entre campos. Hay que seguir al objeto de estudio a través de las muchas contaminaciones entre

disciplinas. La antropología posmoderna que es la posterior a los años ochenta, la deconstrucción de la historia de las disciplinas, las teorías de los géneros de escritura, la crítica y las teorías literarias, las literaturas comparadas, la filosofía, la estética, las nuevas historiografías, van generando géneros confusos que argumentan el giro cultural en el que nace el concepto de cultura visual. Mezcla de géneros en la vida intelectual, en las doctrinas sobre la interpretación y en general en los trabajos sobre cultura visual contemporánea. Hipótesis, conceptos y objetos, métodos expositivos, viajan en las Humanidades y ciencias sociales para configurar y a la vez generar más cultura visual.

Pero nos preguntamos ¿Qué causa la vida de las imágenes? La cuestión hoy ya no es si la imagen es verdadera o falsa, sino hasta que punto pensamos que la imagen está viva. La gente en Occidente con la ayuda de los modernos, las vanguardias y las avanzadas intelectuales, dejó de creer que las imágenes estaban vivas y empezó a sostener que eran simples imágenes. Aparece aquí el registro de lo auténtico y lo real en un plano emocional, que es de una gran complejidad y que la estética trata de abordar en sus estudios. Si podemos deshacernos por completo de cualquier idea de verdad sólo nos queda este registro de lo auténtico que es tangente del de certeza. El complejo cultura visual permite mirar la propia experiencia de otra manera y ofrece un lenguaje para escribir sobre ello y crear una genealogía que de cuenta del presente que nos tiene perplejos, aún si ese presente tiene que ver con cosas que ocurrieron hace mucho tiempo, como suele ser el caso con la Historia del arte. Nos permite ver cómo van surgiendo procesos históricos y también sentidos de exclusión o marginación de esos procesos históricos y aparece aquello que sigue retornando. Aquello que retorna toma la impresión de lo auténtico y los análisis estéticos hacen especial referencia a ello, sobre todo, en la dimensión metafísica que los atraviesa.

Los términos realismo, realista y realidad caracterizan una forma de producir arte consistente en la reproducción exacta de la naturaleza sin pretender embellecerla. La doctrina estética del realismo, aun insuficientemente trasladada al plano historiográfico, se aplica para dar cuenta del origen (pauperista) a cierta pintura desde el siglo XIII y XIV italiana y europea. En el siglo XIII Giotto abre una era nueva en la pintura con *las historias franciscanas*. Un realismo de las cosas humildes, refractario a una voluntad de idealización y cuyo frente es medieval. Junto al arte de Cimabue (1272-1303) fueron expresión del intenso fermento espiritualista que las Ordenes Mendicantes, particularmente franciscanas, supieron imprimir en la vida civil y religiosa. El arte de este maestro fue el paso preliminar para el lenguaje sosegado y concentrado de Giotto. La carrera artística de Giotto, muy notable -fue el único artista florentino que llegó a ser rico -resulta significativo que escribiera un *Himno a la pobreza*,

enérgico y convincente contra la misma. Viniendo a decir que es la causa de todos los males, porque la pobreza involuntaria conduce al pecado y la voluntaria a la hipocresía; las propias palabras de Cristo se tergiversan si su elogio de la pobreza se aplica a los asuntos de los hombres. Por entonces se daba una notable controversia en torno a la pobreza; el triunfo de la Iglesia Oficial y de la alta clase media sobre los espiritualistas animaba a Giotto. San Francisco era hostil no sólo a la riqueza, sino también al arte.

En el siglo XV, Van Eyck pudo ser calificado en cierto modo de realista. En particular estos calificativos se aplican a los pintores del XVII que, desde Caravaggio hasta los hermanos Le Nain, pintaron temas humildes, de pobreza, y eligieron a sus modelos entre las clases populares.

La Contrarreforma, con su afán de “ir al pueblo” favoreció una tendencia populista a la que el genio rústico de Bassano dio impulso y la potente rudeza de Caravaggio, enorme difusión. A pesar de las transgresiones cada vez más frecuentes de los pintores manieristas, la mayoría de ellos no llegó a cuestionar el principio; en aquel entonces inquebrantable, de pintar en colores claros. Los artistas del siglo XVI plasmaron un mundo en el que la luz del día ilumina de forma prácticamente uniforme los motivos del cuadro y permite apreciar el más mínimo detalle en composiciones elaboradas, pero Caravaggio protagonizó una violenta ofensiva contra esta “manera clara”. En 1672, Pietro Bellori, su biógrafo sostiene que “pintó en un denso colorido de sombras vigorosas, con abundantes negros para dar relieve al cuerpo y evitó mostrar sus modelos a plena luz”, “aunque “los sitúa en una pieza oscura y los expone a una luz que procede de la parte superior, que incide en las partes principales del cuerpo y que deja en penumbra el resto, lo que da como resultado intensos contrastes entre claro y oscuro”(Nadeije Laneiryie- Dagen, J, Leer, 2005, p.87). Este se sirvió de los contrastes tonales para la expresión afectiva y para definir un realismo, que luego será seguido por su discípulo: José Ribera, quién acentuó este realismo del maestro. Estableciendo ambos una serie de pautas estéticas para la representación: naturalidad de los gestos, actitudes y tamaño de las figuras. También de los temas. Este nuevo modo de pintar, experimentado en los ciclos de pinturas, provocó la ira de los pintores tradicionalistas. Las repercusiones de su radical revolución se manifestaron bajo la denominación de “tenebrismo” a lo largo del siglo XVII en toda Europa.: en Nápoles con posterioridad a Roma; en España, donde el Velázquez de la *Vieja friendo huevos* adoptó los tonos oscuros; pero también en la región de Lorena, con el arte de Georges de La Tour, y en Holanda, con Frans Hals y, sobre todo, con Rembrandt. La iconografía de los cuerpos deformes estuvo presente en el arte del resto de Europa. En este siglo se hizo patente especialmente en pintores del Norte, como Antonio Moro y Van Dyck. En el Norte de

Europa, sin embargo, fue menos frecuente la búsqueda de lo excepcional que el culto deliberado de lo ordinario, que motivó la representación de escenas de pobreza. El curso de estética que Hegel impartió en 1830, constató esta pasión por lo real que, al contrario que en el arte italiano, condujo a los flamencos a representar las imperfecciones corporales y sociales sin ningún tipo de reparo. Caravaggio se aficionó a representar personajes de la calle más que figuras imaginarias o imitaciones de mármoles antiguos. Impuso la visión de modelos completamente desprovistos de la gracia y la perfección a las que los principios de la idealización habían acostumbrado al público durante un centenar de años. Este escandaloso trabajo de deconstrucción estética le valió acusaciones hasta de su biógrafo, por haber elegido lo feo, lo pobre, antes que lo bello y por venir al mundo para destruir la pintura. En *La muerte de la virgen*, la madre de Jesús en una escena de pobreza y suciedad, muestra un rostro fatigado, los cabellos despeinados y sucios, son los propios de una mujer del pueblo; la piel amarilla recuerda la de un cadáver real, y los tobillos tumefactos, los pies sucios de andar, Caravaggio despojó a un tema religioso de todo misticismo introduciéndolo en la escena de realidad. El vientre hinchado por el gas, sin olvidar que se trata de una mujer cuya extrema belleza fue celebrada por la tradición teológica, una Eva sin pecado a quien ni la vejez ni la muerte conseguirán degradar. Lo mismo sucede en otras obras de Caravaggio: el tema de la *Madonna di Loreto* en Sant'Agostino, donde la tradición cuenta que el pueblo se indignó por la pintura de los pies sucios de los dos peregrinos ostentando el primer plano. Los pies sucios, vividos como un exceso de realismo enfocaban la pobreza en primer plano. Es posible que dicha anécdota no sea verdadera, pero el tema de la tierra, la suciedad de los pies tan señalada debe haber impresionado a los observadores, que por entonces no habían visto con tal ostentación, en el conjunto que debía mostrar armonía, proporción y belleza. La pobreza queda marcada en primerísimo plano como tema y como estética. La hipótesis caravagguesa es la que hoy llamamos estrategia de comunicación. El arte no puede llegar a todo pero de tiempo en tiempo puede ponerse el objetivo de mandar un mensaje más amplio consentido por la circunstancia histórico-política en el que se encuentra la operación de mostrar la pobreza. Para algunos estudiosos esta hipótesis, o trabajar con la intención de enviar un mensaje integrado en una realidad histórico-política se inicia con Caravaggio y con él la pintura moderna (Strinati, 2010, p.24). Comunicación que se realiza en primera persona y que ya recoge una tradición importante en la Italia de entonces. Tradición que se inicia con Dante Alighieri y su *Divina Comedia*, quien desarrolla una tradición literaria solidísima en esta cultura y que será Botticelli quien representara esta obra y se coligara explícitamente a esta

actitud y posición de Dante que lleva la autobiografía imaginaria al plano del verísimo, lo verosímil por condición, lo verdadero al nivel de la comunicación universal.

Pero estas doctrinas estéticas, van unidas a diferentes concepciones de la pobreza. Hasta el siglo XVI el pobre es el representante de Cristo y la Iglesia invoca la protección del débil y necesitado. Pero con la Contrarreforma, también aparece otro significado de la pobreza, “la pobreza vergonzante”, el pobre pasa a representar un peligro social, como propagador de la peste y el desorden. El pobre pecador e ignorante de la verdad cristiana se hace indeseable.

En 1593 aparece en los textos canónicos: en el *Manual de Iconología* de Cesare Ripa, dos figuras de la pobreza, la denotan un mazo por el peligro y dificultad que comporta. Vestida de rojo color de la pobreza vergonzante (Ripa, Cèsare. Vol II. pp216-217). Lo más humano y lo vergonzante. Dos significados que también aparecerán en las vanguardias.

Los Ilustrados, no encontraron suficiente la reclusión de la mendicidad, conjugando reclusión y trabajo productivo. Realizan la “Pragmática del trabajo estable”, como instrumento de control social, que diferencia al pobre honesto del vagabundo. Puede ser considerado un desarrollo de elementos planteados por el Enciclopedismo. Siendo concomitante con el naturalismo y con la expansión de los ideales democráticos.

La fuerte personalidad del arte español llegó a materializarse durante el siglo XVII, aunque, por diversas circunstancias, nadie se percató, fuera de España, de este fenómeno hasta el siglo XIX. En realidad, hasta el viaje de Manet a Madrid en 1865 no se produjo el arco crítico definitivo que señalaba como los tres puntos culminantes del arte español a El Greco, Velázquez y Goya. A partir de entonces, no hubo un solo movimiento de vanguardia que no estuviera influido por la Escuela Española, por lo menos, hasta fines de esta centuria. Así ocurrió con el romanticismo, el realismo, el naturalismo, y, aunque parcialmente, también con el impresionismo y el simbolismo. El redescubrimiento tardío de El Greco dejó una impronta en la génesis del expresionismo y el cubismo de la primera década del XX (Calvo Serraller, 2012, p. 87).

La revolución del grabado (sigloXV al XVIII) permitió aumentar el consumo y la difusión de las imágenes. En el siglo XVII la población aumentó de un modo notable en ciertas regiones europeas. Con la creación de grandes ciudades capitales se produce un fenómeno acelerado de urbanización. La densificación iconográfica inicia un proceso de rápido desarrollo con el descubrimiento sucesivo de múltiples procedimientos de grabado. El aguafuerte y sus derivados fueron procedimientos adecuados para este proceso de expansión; que dan por resultado un aumento muy considerable del número de imágenes por individuo y por unidad

de superficie. La posesión de la imagen no es ya un indicador de elevada posición social. Se fabrican imágenes también para pobres.

Urbanización y concentración industrial; las revoluciones del siglo XIX en Europa (Francia, Austria, Italia, Inglaterra); La Comuna de París de 1871, las primeras medidas socialistas ; la caída del orden burgués, la publicación del *Manifiesto Comunista*, la Primera Internacional en Londres; el sufragio universal; tuvieron su efecto en el ámbito artístico caracterizado por la liquidación paulatina del Romanticismo y por la difusión de un ideal : el Realismo que afecta por igual a productores de imágenes que a escritores. Las imágenes de la pobreza quedan dentro de esta doctrina estética.

En Francia, los verdaderos continuadores de la revolución realista de Caravaggio fueron, dos siglos y medio más tarde, los artistas preocupados por plasmar la “vida moderna”, en palabras de Baudelaire fueron quienes podían practicar un arte basado en las tendencias académica , realista o impresionista. Las preocupaciones de estos artistas eran, en general, morales o políticas, aunque también pertenecían al ámbito formal. En este sentido los pintores deseaban que sus temas se correspondieran con la realidad surgida a partir de la revolución industrial. Teniendo esto en cuenta la introducción de obreros en los cuadros conlleva como contrapartida la representación del mundo burgués con los apartamentos y las calles de la ciudad haussmanniana, los cafés, los burdeles y los teatros. Estos nuevos temas supusieron una revisión en la manera de pintar: el academicismo ideal de los cuerpos y escenas sociales ya no se podía emplear en su tratamiento. No es casualidad que la expresión pintores de la realidad fuera utilizada por primera vez en 1857, en el apogeo del movimiento realista, por el escritor y crítico francés Jules Chamfleury, gran defensor de esta estética. En cuanto al término realista, el también crítico Gustave Planche lo empleó por primera vez en 1836 en *Chronique de Paris* para designar la reacción artística contemporánea que preconizó, frente al neoclasicismo agonizante y al romanticismo triunfante, un retorno al estudio de la naturaleza y a los temas humildes. En 1855, recuperó el término Gustave Courbet, uno de los mayores exponentes del movimiento, concretamente en el catálogo que elaboró para su Exposición de cuarenta cuadros. En un primer momento algunos críticos lo calificaron de grandilocuencia de los cuadros románticos; en 1840 fue tachado como triunfo de lo feo y durante el II imperio francés, causó inquietud debido a la ideología reinvicativa a la que parecía apoyar: el arte y la personalidad de Courbet, próximo al socialista Proudhon y encarcelado en 1837 por su papel en la Comuna de París dos años antes, encarnaron el temor que suscitaban las formas deliberadamente provocadoras de esta pintura en los medios oficiales.

En la Francia del siglo XIX, el campo siguió ocupando un lugar destacado. El trabajo en el campo y sus penurias siguió estando muy presente en los cuadros a lo largo de la segunda mitad del siglo. Se encuentra en pintores aceptados en los Salones, como Jules Bastien-Lepage de un naturalismo oficial y Millet cuyas *Espigadoras* fueron calificadas en 1857 como “Parcas del pauperismo” y de “Espantajos andrajosos” y en Courbet en cuyos *Las cribadoras de trigo* y *Los picapedreros* manifiesta el mismo pauperismo. Con posterioridad a los campesinos y, concretamente, en la década de 1870-1880. El proletariado comenzó a aparecer en las pinturas gracias a los impresionistas o neoimpresionistas y no a los realistas, como hubiera sido de esperar. Así, en la pintura de Caillebotte, las figuras que aparecen son proletarios en su mayoría, realizando trabajos duros. Las clases proletarias intervinieron también en los trabajos de Seurat y sobre todo en los de Daumier.

Historicamente, el realismo se ha considerado un movimiento literario y artístico esencialmente francés, que surgió en 1820-1830 y se prolongó de forma oficial hasta finales del s. XIX. Los artistas que se adhirieron a esta estética no sólo se caracterizaron por la voluntad de imitar la naturaleza sin concesiones, sino también por las preocupaciones sociales y políticas que hicieron que se interesaran por los más desfavorecidos de la sociedad de su tiempo. El realismo, un movimiento contestatario en sus orígenes, tanto de carácter ideológico como estético, fue recuperado a principios de la III República francesa por el arte académico, en un momento en el que los artistas exponían en el Salón temas sociales según la tradición de Courbet, no con objetivos políticos, sino con el fin de utilizar lo trivial en la expresión de lo sublime, esto en palabras de Millet. Cuando determinados pintores: Thomas Couture, Fernand Cormon, adoptaron un estilo realista para tratar temas arqueológicos o prehistóricos, eliminaron cualquier posible segunda intención política. El realismo es esencialmente francés, sin embargo, su influencia se extendió a otras regiones de Europa. También recibió influencias del realismo Eduard Manet, aunque de un modo distinto. Este fue alumno de Couture. Entre 1830 y 1860 los pintores que se reunieron en Barbizon, en las proximidades del bosque de Fontainebleau, representaron la tendencia paisajista de la escuela realista: Virgile Díaz de la Peña, Théodore Rousseau, Dauvigny y Millet. En España el término costumbrismo designó tanto la pintura como la literatura relacionadas con las costumbres típicas de las regiones. El movimiento que inicialmente tomó sus rasgos del estilo romántico, y que después y de forma gradual del realismo, se desarrolló principalmente en Sevilla entre 1830 y finales de siglo. Sus principales representantes fueron José Domínguez Bécquer y su hijo Valeriano Bécquer, José Roldán y Manuel Rodríguez de Guzmán. Todos ellos trataron imágenes de la pobreza en Andalucía.

En Italia y concretamente en Florencia, a mediados de la década de 1850, los *macchiaioli* propugnaron una pintura antiacadémica capaz de ofrecer una “impresión de lo verdadero”. El nombre del grupo procede de la palabra *macchia*, que significa mancha y caracteriza una pintura más atenta a la pincelada y a las relaciones cromáticas que al dibujo, Giovanni Fattori, Silvestro Lega y Telémaco Signorini fueron los principales exponentes de este movimiento.

La escuela de la Haya, con Jozef Israëls y el paisajista Jacob Maris, constituyó la versión local de los Países Bajos, más cercana al realismo francés. Y en Alemania, Wilhelm Leibl, que conoció en París a Gustave Courbet junto a Adolf Menzel son los más celebres representantes de esta estética.

Los realistas crearon unas obras aptas para cualquier público, es decir, comprensibles y susceptibles de llegar incluso a personas poco entendida. Los temas escogidos no eran eruditos ni procedían de la literatura, la historia o la mitología, sino que eran estrictamente contemporáneos y, a menudo, se tomaban del universo cotidiano, en particular del trabajo. Esta tendencia alteró la jerarquía de los géneros: los pintores realistas, que tomaron como referencia a antiguos maestros como los hermanos Le Nain o Chardin, o a artistas españoles como Ribera, confirieron a la representación de la vida y, de la miseria, la dignidad hasta entonces sólo reconocida a los temas históricos. Prefieren fondos que fueran a la vez concretos y comunes, vistas del campo y barrios pobres de las ciudades. Un tramo del camino sin ninguna particularidad en un lugar no identificado. En los pintores de tendencia realista oficial, que trataron temas arqueológicos, la atención a los detalles volvió a ser importante: Cormon por ejemplo, pintó con exactitud las manadas, los instrumentos y las herramientas de los primeros hombres tal y como los daban a conocer los estudios prehistóricos de su época. Aparece ya asociada a esta estética el primitivismo y los arcaísmos.

Estos pintores no cultivaron el dibujo por sí mismo, y rechazaron una factura demasiado libre que dificultara la legibilidad de las formas a favor de la expresión de la subjetividad del artista. Rechazaron los cromatismos brillantes cultivados por los románticos y se decantaron por los tonos terrosos. En las escenas de exterior utilizaron la luz del día y, en ocasiones, buscaron los efectos del alba o del crepúsculo. En las escenas de interior emplearon efectos de luz más contrastados.

La preocupación por la fidelidad a la naturaleza favoreció la elección de modelos populares que el pintor representó son idealizarlos y vistiéndolos con la indumentaria que corresponde a su profesión y sobre todo a su clase social. De este modo es habitual que los tipos estén desprovistos de belleza, sino que, además, la búsqueda del efecto real, en ocasiones combinada con un discurso comprometido, llevó a los pintores a pintar tipos representativos

de la decadencia humana y semblantes de patanes afeados y embrutecidos por el trabajo, el alcohol o las enfermedades hereditarias.

La retórica de los gestos cambió por completo. Los pintores realistas juzgaron artificiales y terriblemente patéticos los movimientos y las mímicas afectadas de los artistas clásicos, que también sirvieron como modelo para los románticos. Los gestos reproducidos pertenecen al día a día, a las costumbres cotidianas.

El desnudo y el erotismo no están ausentes de los cuadros realistas, por lo menos en la obra de Courbet. El tratamiento que recibieron los cuerpos, con sus formas gruesas pintadas con una pasta espesa, les confiere una materialidad escandalosa para la época, más intensa todavía cuando los cuerpos se tocan y se prestan a juegos que la sociedad juzga inconfesables, o cuando sólo se centran, como las fotografías eróticas de la época, en las parte sexuales.

Con todo sería necesario esperar hasta principios del s.XX, hasta el período de entreguerras, para que los cuadros y las fotografías, no sólo en Francia, sino también en otros países europeos y en USA, representaran a los obreros de forma realista y con una visión social militante en situaciones de miseria, desempleo, de trabajo en la fábrica, de ocio o de conflicto, huelga o manifestación. En estos casos, los campesinos no aparecen en la pintura a excepción del arte nazi, en el que la predilección por escenas campesinas se inscribe en el contexto de la celebración de los valores y el culto a la tierra.

Entre los productores de imágenes la fotografía hace su aparición. A la vez que la fotografía se democratiza y perfecciona sus técnicas, se inician las polémicas entre fotógrafos que se adelantan a muchas soluciones de los pintores de vanguardia, porque de sus discusiones nacerán los códigos cinematográficos, fotonovelísticos (posturas, movimiento-tipo, composiciones, encuadres, etc.) que constituyen la base de los modos de relación en la sociedad contemporánea.

El concepto se instaló por fin entre los movimientos del arte moderno, a partir de la revolución francesa de 1848. El principal representante de estas iniciales manifestaciones programáticas fue Gustave Courbet. Un primer realismo surgido como contraposición a los influjos idealistas presentes en el clasicismo y en el romanticismo, propugnó el valor de la realidad objetiva como factor de representación válido por sí mismo. Prescindiendo de cualquier intención preconcebida y de toda modificación o embellecimiento, incorporando temas de la vida diaria y en particular de las gentes humildes. En definitiva concibiendo la realidad como fenómeno que no necesita ser deducido sino inmediatamente percibido. La pintura es un arte concreto que puede estar compuesto por la representación de las cosas reales y existentes. Es un lenguaje completamente físico, integrado no por palabras sino por

todos los objetos visibles. “El claroscuro del barroco español al estilo de Ribera y Zurbarán se convierte en un dictado, que ofreció grandes posibilidades a estos artistas” (Novoty, Fritz, 1994, p.244). El realismo no se limita solo a lo visible, trata de lograr la esencia de un fenómeno. Igual caso es el de Honoré Daumier quién retrata el mundo cotidiano, el ruidoso ambiente parisiense, la vida de la ciudad y de sus proletarios, de sus pequeños burgueses. Realista y satírico al mismo tiempo.

A partir de 1860 un realismo más centrado en la vida urbana, más indiferente a las reivindicaciones sociales y atentas a los sentimientos de la vida moderna, se forma con Manet y Degas y en España con Mariano Fortuny.

“La aparición a partir de 1909-1912 de la Abstracción suscita un antagonismo entre artistas inobjetivos y realistas” (Novoty, Fritz, 1994, p.267). En España afectó enseguida a todas las artes figurativas y a todos los géneros. El realismo social de fin de siglo destinado a alterar la conciencia burguesa, entró así a formar parte de la pintura y con ella todo cuanto le rodeaba de la vida cotidiana. La modernidad llega del norte de París y Bruselas. En el periodo inmediatamente posterior a la Guerra Civil, posterior dictadura y el nacionalismo cultural, tuvo lugar un acercamiento muy específico al barroco español. Este periodo se ensalzó y con él se construyó un discurso en el que el barroco se presenta como expresión genuina de un ser hispano y de unas vivencias, fundamentalmente religiosas, que habían de servir a su vez de aglutinante de la identidad nacional. Exponente de este ensimismamiento cultural fue, sin duda, la asimilación, en clave contrarreformista, del estilo herreriano con las producciones del barroco castizo, dejando significativamente al margen el academicismo dieciochesco como un fenómeno ajeno al “alma” española. Sólo a partir de 1950 se perfila un revisionismo crítico de la identificación del barroco con lo hispano, y en esa línea una recuperación del siglo XVIII español que se traduce en la superación de la antinomia barroco versus modernidad, permitiendo asimismo un redescubrimiento de los valores formales y culturales de un arte que hizo compatibles las “esencias” hispanas con la pujante internacionalidad de los modelos italianos.

Fueron dos españoles, Picasso y Gris, quienes dieron un impulso más relevante para el cubismo, lo mismo que los expresionistas alemanes o centroeuropeos tuvieron en cuenta la influencia de Zuloaga o Anglada Camarasa, muy estimados, en general, por toda Europa hacia 1900 (Calvo Serraler, 2013). Tampoco deja de ser sintomático que fueran artistas españoles, como Miró, Dalí, Buñuel u Óscar Domínguez, figuras capitales del surrealismo. De tal manera que, a la fascinación internacional por el arte tradicional español durante el siglo XIX,

le siguió otra, en este caso basada en la destacada actividad de los artistas españoles de vanguardia, por lo menos, durante el primer tercio del s. XX.

Pero no todas las pinturas europeas que con el nombre de informalismo, arte otro o tachismo se remiten al expresionismo abstracto se atuvieron a la visión estadounidense del gesto. Pintura gestual es la de Jorn y la de Appel, la de Dubuffet, la de Fautrier, la de Saura y la de Millares, la de Tàpies, pero en ninguno de estos casos nos encontramos con versiones del expresionismo abstracto: su gestualidad pertenece a un ámbito diferente. Ciertamente el gesto es expresión del sujeto, pero en el caso europeo tal expresión es reacción a las circunstancias históricas concretas: a la devastación y crueldad de la guerra, la crisis del humanismo, la perplejidad y estupor ante lo acontecido. Las obras de Appel y de Jorn, las de Dubuffet y Fautrier responden a una situación histórica concreta, mantienen la figuración y la condición monstruosa que lo sucedido había puesto a la luz. Los problemas relativos a la identidad no parecen tener especial relevancia, salvo en el caso de España. No es posible hablar de identidad nacional en Dubuffet o identidad nórdica en las obras de CoBrA, aunque algunos rasgos cromáticos e iconográficos puedan aludir a tradiciones convencionales. La pintura y la escultura se enfrentan en España a una situación diferente y lo hacen algo más tarde. Las causas también son históricas. El informalismo reflejaba de un modo indeterminado la relación del hombre con su naturaleza biológica y social. En sus consecuencias ideológicas le apartaba del mundo de sus intereses concretos. De actitudes solipsistas actuaban una defensa apasionada de un yo enfrentado a su sociedad, contestatario en una especie de vitalismo romántico. Ímpetu mixto, formal e ideológico se academiza hacia finales de los años cincuenta. Gestualidad y conflictos matéricos se convierten en receta adecuada para la exploración esteticista de la propia materia (Marchán Fiz, S, 2001, p.19). A partir de 1961 las artes plásticas abandonan el informalismo de la década anterior y con ello las poéticas de modelos decimonónicos de índole idealista. Las nuevas tendencias reasumen los constructivismos de los años veinte, otras dedican menor atención a las formas, con ello se desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición, sobre todo, pintura y escultura, además se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto. Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, a partir de la abstracción se da un equilibrio, como en el arte conceptual, donde prevalece la teoría sobre el objeto. Cada obra documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia. Desde el minimalismo, arte povera y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. Importan más los

procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada. En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.

El período 1940-1975 es una anomalía en nuestra historia, no sólo en lo político. Hecho que afectó al trabajo de artistas, escritores, arquitectos, poetas, dramaturgos, etc. Fue en la búsqueda de un mundo de normalidad donde se fraguó un arte de notable calidad: en la búsqueda de identidades nacionales y el rechazo de manipulaciones históricas, en la pretensión de enlazar con la cultura internacional; en el intento de reflejar críticamente el imaginario dominante, oficial, y sustituirlo por un imaginario real, afectado por la situación real; en la utilización de la ironía y el sarcasmo; en la calidad de las obras. Además de los grandes maestros Picasso y Miró, se formaron otros maestros: Chillida, Tàpies, Oteiza, Palazuelo, Rafols Casamada, Hernández Pijuán, Manolo Millares, Saura, Eduardo Arroyo y el *Equipo Crónica* (Bozal, 2013, p. 19). La mayoría de ellos también se expresaron dentro de la estética que estamos tratando, aunque el más notable es Millares.

Esta estética, va conformando el estar en el tiempo: del ser personal y de la huella de lo más originario del hombre. La traza de lo originario que está ocupando el mundo. Vestigios que anuncian el ser del mundo, de lo más originario en unidad con el ser del artista.

En la intersección de estos tres registros: del ser personal, del originario del ser humano, de la huella, traza o fragmento que lo humano va dejando en este mundo, es posible encontrar el sentido de esta estética en el artista que tratamos y los significados de su obra. A la vez, por extensión, dar la posibilidad de hacer una lectura más general de la estética pauperista en los distintos movimientos artísticos. Sosteniendo el análisis en una mirada que arranque desde la segunda generación romántica en toda Europa que toma caminos paralelos a las transformaciones científico técnicas. La mimesis parece regresar a través del realismo y el naturalismo, pero el conjunto de lenguajes y movimientos refleja la diversidad de las ciencias humanas recién inventadas. La aparición de la antropología, la etnología, la geografía, la paleontología, la geología, la arqueología, producen representaciones especulares de las mismas. La sexualidad reconstruye el cuerpo.

Un pintor matérico como Manolo Millares comparte casi todas estas preocupaciones con los plásticos de su época; a través de la pobreza de los materiales utilizados, de desechos, y de basuras, la crítica a la sociedad y a ciertos regímenes políticos. Junto con ellos metaforiza diversas figuras de la pobreza humana: metafísica, social y política. Hace una reflexión plástica sobre la pobreza sociopolítica vivida en los años de la posguerra española y europea. Una lectura de la pobreza del sujeto humano, la pobreza del cuerpo, la pobreza cultural. Un arte brutal, primigenio, primitivo, de lo más esencial del hombre. El cual se inscribe en una

tradición artística europea que como hemos dicho, es originada en parte en Giotto y el Renacimiento temprano aunque con más claridad con Caravaggio y que llega hasta nuestros días. Y que señala la riqueza del hombre humilde, de lo más espiritual y esencial del ser humano, de quien se merece el reino de los cielos. Desechos, trapos y arpilleras, la pobreza es tratada como “pro-forma”, como desnudez, como destrucción, origen y preñez; como matriz de lo que será (*Homúnculo*). Como crítica a toda sociedad injusta. Estética transformada en ética en metaforización: lo vergonzante e inmoral de la pobreza, lo transforma en ética civil. Nos dice el pintor: “A la realidad actual llega mi libre protesta con el desgarramiento, las texturas acribilladas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo, de humildes sargas...”

Desde finales de los años cincuenta hasta la mitad de los sesenta, una decena de años fueron suficientes para que, caminando junto a otros grupos, Neo-Dada, Pop Art, Fluxus, Zero, toda una generación de artistas instalen un discurso fundador de nuevos campos de expresión. Instalaciones, acción-espectáculos y manifestaciones colectivas, son el resultado de estas experiencias. Millares, Arman, César, Christo, Deschamps, Dufrêne, Hains, Kline, Spoerri, Raysse, Rotella, Niki de Saint Phalle, Tinguely, o Villeglé utilizaron elementos del universo cotidiano, urbano e industrial, ofreciendo sus obras una radicalidad hoy un tanto olvidada y un eco sobre la escena artística internacional de los años sesenta. Ellas permanecen aún hoy con una vitalidad y contemporaneidad llamativa. El *Nuevo Realismo* coincide con un torneado que ve las vanguardias de la modernidad histórica, bascular hacia un arte que hoy se califica de contemporáneo, en el sentido de que la actualidad no es negada tampoco su sesgo estético. La redefinición de la obra de arte, que este movimiento comparte, no cesa de confirmar su pertinencia.

Medio siglo transcurrido, rico en tendencias artísticas de toda naturaleza, incluyen los objetos cotidianos, la realidad urbana, los desechos de la civilización post-industrial, en su discurso. Dejaron una actitud extendida, constantemente llamada y puesta en situación. Esta vía una vez abierta sigue siendo transitada por multitud de artistas. Potencia formal, virulencia corrosiva, audacia pre conceptual caracterizan estas obras así catalogadas. Estos artistas se encuentran en sus inicios con la generación Pop, que veía el triunfo del arte norteamericano con quien harían el verdadero contrapunto europeo. No tendrían nada que desear de sus contemporáneos del otro lado del Atlántico. Será Pierre Restany quien bautice con este nombre este conjunto de creadores y obras. Se constata la difusión internacional de dicho grupo. Los artistas son en su mayoría franceses pero el italiano Rotella, los suizos Tinguely y Spoerri, y Tàpies y Millares completa el núcleo difusor de esta tendencia. Los miembros del grupo tienen

igualmente una confrontación con sus homólogos norteamericanos (*Le Nouveau Réalisme à Paris et New York*, en la Galería Rive Droite, París, 1961).

En el seno del movimiento del *Nouveau Réalisme*, los *Afichistas*, Françoise Dufrêne, Rymond Hains, Mimmo Rotella y Jacques Villeglé, constituyen un grupo que la elección de materiales trabajados permite reunirlos bajo esta apelación. Afiches públicos, carteles de publicidad en papel, arrancados; para los cuatro y cada uno a su manera, constituye el sujeto de su obra. Con una estética cargada de emotividad y representativa de una realidad aprehendida según el ángulo de la burla, de lo maravilloso o de la belleza afectada. En paralelo a una fuerza bruta, de una realidad sociológica, anclada en una expresión diversificada que recubre la totalidad de territorios artísticos: la poesía, pintura, la música, la fotografía, el cine. Manipulan conceptos poéticos para un trabajo sobre la carta e inventan su propio lenguaje. Están próximos a los letristas, con esta práctica de juego de asociaciones de palabras y su declinación fonética. Las chatarras de César y las máquinas de desechos mecánicos de Tinguely, son otro ejemplo de esta estética pauperista.

El *Homenaje a Duchamp* se revela ser uno de los sujetos recurrentes del Nuevo Realismo, porque el título de la exposición organizada por Restany en el año 61: *À 40° au-dessus de Dada*, consagrada al *Nouveau Realisme*, generará polémica entre los artistas participantes. Concretamente en torno a la palabra y al espíritu Dada o Neo-Dada. A mediados de los años cincuenta, Duchamp deviene una suerte de ejemplo para los jóvenes artistas neoyorkinos: Rauschenberg, Nauman, Jasper Johns, Wolman y Spoerri. Cuyas creaciones con materiales de desecho, se limitan a la reedición de ready-mades, de textos y comentarios de la obra de Duchamp.

1.3.2 - La estética pauperista en la cultura aborígen canaria.

La serie plástica de Millares “Aborígenes”.

En *Memorias de Infancia y Juventud* se destaca: En 1939 en casa de su tío Sixto, Millares encuentra de su bisabuelo Agustín Millares Torres *La Historia General de las Islas Canarias*. “Está en ello el comienzo de mi interés por los primitivos y pobres canarios, sus costumbres y mi iniciación como aficionado a la arqueología” (p, 53).

La pintura de Millares está tan ligada a la realidad canaria como al cosmopolitismo europeo y ello a pesar de que muchas veces se le considera máxima expresión del españolismo dramático.

En el año 1935 se inicia con el ciclo de las *Pictografías canarias*. Retomando en el punto en que había dejado Oscar Domínguez de *Cueva Guanche*.

Concepción Arenal en un trabajo sobre el pauperismo en España lo define así: “Entendemos por Pauperismo la miseria permanente y generalizada en un país culto, de modo que haya una gran masa de miserables, y otra que disfruta de riquezas y goza de todos los refinamientos del lujo”. Esta es la situación de Canarias después de la guerra civil. “Entendemos por miseria la falta de lo necesario fisiológico en un país y en una época dada”. El abuso del poder en forma de fuerza bruta o de otra cualquiera; “la explotación de los débiles por los fuertes; los padecimientos de multitudes oprimidas; la miseria generalizada y el hambre haciendo estragos, no son cosas nuevas” (Arenal, C, o.c, VI, p.15). Al tratar este ámbito se habla de miserables, que son los que no tienen lo necesario fisiológico. De pobres, el que estrictamente tiene sólo lo necesario fisiológico. Ricos, los que tienen más de lo necesario fisiológico. Miserables, pobres y ricos aparecen en tropel al entendimiento pero en la sociedad están muy separados.

Para Gadamer la comprensión de la obra de arte recibida es más que comprensión de lo ajeno, orientación del ser propio, asunción de la propia historicidad y de los propios prejuicios, y en función de esto se da el diálogo con la obra. Y esta fue la intención de los creadores canarios que apoyaron sus producciones en las de las culturas aborígenes locales. En consonancia con su valoración de la tradición tienen que admitir el potencial de sentido de unas obras que dirimen entre la correcta y la falsa comprensión, la autoridad de lo clásico, tomada aquí como lo prehistórico, compensa la debilidad metódica del receptor. Lo decisivo en la estructura de la obra son esos vacíos, distancias, puntos de vista, discontinuidades, contrastes, fragmentaciones, segmentaciones y montajes, que ponen al receptor frente a las cuerdas, exigiéndole que se defina a sí mismo frente al texto plástico, literario o musical. No se trata de representar una realidad descifrando su sentido, la ilusión de realidad, sino de denunciar los significados habituales, la realidad de la ilusión. La indeterminación del texto es correlativa a la determinación del receptor y el compromiso que le exige poner en juego sus representaciones habituales, su mismo esquema de comprensión. No interpretación de significados, sino, en todo caso, producción de significados, es lo que se ventila en la recepción de una obra.

La fuerza del arte está en su carencia de situación definida, que obliga a definirse al espectador. El efecto que se produce no se consigue cuando el receptor encuentra su significado, sino cuando al tener que buscar significados que colmen su indeterminación, el receptor experimenta su propia vida.

La experiencia estética es el concepto central que se despliega dentro de toda estética del receptor. Experiencia entendida como *poiesis*, como *aisthesis* y como *catharsis*. Es la alternativa

que la estética de la recepción presenta a las ideas cubiertas por los términos de genio, símbolo y contemplación de la estética tradicional de raíces idealistas. En cuanto *poiesis* se refiere a la posibilidad por parte del receptor de obra de entender el mundo no como algo dado que se nos impone, sino como algo que puede ser producido. La experiencia estética en cuanto *aisthesis* no es sino la reivindicación del estrato intuitivo, sensible, frente al privilegio platónico del nivel conceptual. La experiencia estética entendida como catarsis significa la posible disolución de los intereses de la vida práctica, promoviendo mediante los recursos de la identificación estética una asunción de nuevas normas de comportamiento social. En la intención de estos creadores estaba la toma de consciencia político-social de la represión ejercida por el régimen franquista y la identificación con los orígenes de la identidad canaria.

1.3.3 -El arte prehistórico de una cultura material pobre, fundando la estética de Manolo Millares.

Pródigo en palabras, Millares define bastante bien su estética⁴. En esta frase Millares condensa los ámbitos que la recorren, subrayando las hondas raíces telúricas que conforman el ser y la identidad e impriman su pintura. Los motivos que animan su creación en los comienzos reúnen la vegetación, la naturaleza canaria, el indigenismo de Fleitas, el cosmopolitismo de Westerdahl, la pared, el muro, la erosión, el objeto que aparecerá en muchas de sus obras. Comenta Valeriano Bozal en la Introducción de su estudio *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España, de 1940 a 2010* que los núcleos temáticos y operadores de una posible historia de la modernidad y las vanguardias artísticas en España, habrá que buscarlos en una compleja trama de relaciones, diálogos entre tendencias y oposiciones que irán construyendo un cosmopolitismo de integración. El cosmopolitismo del modernismo y el *noucentisme* catalanes, la posibilidad de alcanzar un rango de modernidad en el seno de una tradición definida como España negra, el debate en torno a un arte renovador o vanguardista, la marcha de muchos artistas fuera de España, preferentemente a París, la invención del arte moderno que es la pintura de Pablo Picasso y Joan Miró, la escultura de Julio González, el difícil vanguardismo de los años republicanos –¿arte puro o arte comprometido?– y la ruptura trágica de la Guerra Civil, constituyen los principales temas de una historia que por su

⁴ Millares, Manolo, Catálogo exposición “Millares luto de Oriente y Occidente, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2004, p.67. “Todo Viso elegante, todo parlamento de equilibrio, toda lucubración intelectual cimentada en la medida de lo inamovible, deviene sombra sobre luz, drama sobre juego, muerte sobre vida. Los conceptos antitéticos subrayan las hondas raíces telúricas que riegan e impriman toda una forma de ser fundiendo al hombre mismo con los más elementales y primigenias geografías circundantes”

complejidad no permite un relato lineal y de sentido único. Los cambios de dirección, el diálogo entre diversas tendencias, el encuentro entre las que se dicen contrarias, son otros tantos de los temas que exigen ser abordados al situarnos en la comprensión del despliegue de la modernidad artística en España.(Bozal,2013: p.12). El comisario de la exposición, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992, *Clásico en un tiempo sombrío* el escritor y crítico Juan Manuel Bonet, ha rechazado estas primeras etapas poco conocidas de Millares para ofrecer una visión sintética de su época central, que abarca de 1951 a 1972. El montaje se inicia con tres *pictografías canarias*. En la que muestra una iconografía procedente de la prehistoria canaria⁵.

Una parte considerable de los tratados histórico-artísticos, fundamentan su análisis en vínculos, relaciones, orígenes que de manera escalonada lograrían emparentar al último de los artistas con el primero; no a manera de un gran salto hacia la estética prehistórica, sino estacionando en cada uno de los períodos y, si nos lo propusiéramos, en cada autor. Sea cual fuere esta metodología hoy resultaría errado el hecho de negar que el hombre, en el transcurrir de su historia, haya recurrido a beber en y de sus propias fuentes creadoras. El último creador es el que dispone del más amplio campo iconográfico utilizable, ya que tiene acceso al conocimiento de todas las manifestaciones anteriores que abarcan desde su contemporáneo hasta el artista troglodita. El que las utilice o no, dependerá siempre de su personalidad, de sus gustos, de su capacidad. Pinturas y esculturas que constituyen la base de un diálogo con formas inéditas, con proyectos en realización, singulares muchas veces, casi siempre originales, que nos obligan a mirar el arte de una manera diferente: convertirnos en «espectadores» nuevos, pues sabido es que todo arte, el que se hace ahora y el que se hizo en aquellos años, crea a sus propios espectadores, su propio mundo (Bozal, V, Vol I, 2013, p. 97). Por otra parte y con la intención de ir ensamblando dicho cosmopolitismo, Párralo Aguayo, en el texto sobre *La huella y el fragmento encarnando la angustia del creador*, nos recuerda que Walter Benjamín en su obra *Iluminaciones* dice que en la huella corporal, el trazo rememora la frágil adhesión a nuestras propias conciencias.

En la estética pauperista se trata de conceptos tejidos desde la distancia existente entre nosotros y este mundo, la escisión abismal que provoca la conciencia. Así, hablar de la impronta en el arte

⁵ Bonet, J, M,"Millares se alimenta de una iconografía que viene de la prehistoria, en su caso de la prehistoria guanche, cuando el interés por este tema se centra también en la Escuela de Altamira. Elabora cuadros con motivos de los dibujos de las cerámicas (llamados pintaderas) y observa los cosidos de las momias. En estas pictografías recibe la influencia del primitivismo de Klee y Miró y abomina de Dalí".

es remitirse a la pervivencia de ésta frente al ser, es hacer un ejercicio frente a la mortalidad. Constatar la fugacidad de la vida como resultado de la aceleración de la vivencia del instante y soportar una especie de desdoblamiento de la personalidad del tiempo.

Los preceptos de una época, la realidad social y las corrientes de pensamiento pueden inclinar a seguir determinadas directrices, pero lo que le hará inigualable será todo aquello que marque su singularidad.

¿Qué aportaron, pues, el arte prehistórico y en un primer momento también, el arte primitivo al nuevo panorama ávido de novedad? La mayoría de los estudios que tratan de estos paralelismos formales en el contexto mundial, lo hacen siempre a partir de dos perspectivas culturales que, si bien pueden asociarse entre ellos, son de por sí muy diferentes. Las realizaciones del arte primitivo pertenecen a culturas que no han entrado en época histórica, pero que se clasifican como primitivas porque su prehistoria no se corresponde cronológicamente con la europea y mediterránea.

A partir del movimiento impresionista comenzó a imponerse en el seno del arte occidental una mentalidad según la cual, para que una obra de arte sea considerada tal, tenía que aportar obligatoriamente alguna solución innovadora, sobre todo desde el punto de vista estructural. Esta situación, tácita en un primer momento, se fue convirtiendo conforme avanzaba el siglo XX, en una verdadera cuestión de fondo que marcó las reglas de juego de la creación artística y que alcanzó su culmen interpretativo en el arte de las vanguardias y de su máxima vehemencia teórica en los postulados futuristas. También el surrealismo y la mayoría de los movimientos poscubistas participaron de ella y encauzaron sus directrices estéticas en virtud de un rechazo exaltado hacia lo que ellos consideraban la herencia del arte occidental clásico enmarcado dentro de la filosofía judeocristiana. Esta aversión no incluía, sin embargo, todo el arte del pasado, sino que únicamente incidía sobre aquel que no ofrecía aspectos novedosos por haber sido ya utilizado.

En el polo opuesto, ofrecerá resultados nuevos el recurrir al arte del pasado que no había sido aprovechado con anterioridad. Por encima de los engranajes filosófico-estéticos, que tenían su fundamento en la recusación de las normas que habían dirigido los designios de la actividad artística durante los períodos anteriores, sobrevolaba el fantasma de la repetición.

La riqueza de arte prehistórico en todas sus variedades estilísticas y cronológicas hace de la península un lugar fecundo en cuanto a la variedad, extensión espacial, número y calidad de sus manifestaciones. Los creadores atraídos por tan diferentes estéticas contarán con una materia prima amplia y accesible a cuya difusión contribuyeron algunos investigadores.

Frente a la búsqueda de inspiración de los autores de otras geografías en manifestaciones de arte primitivo, la mayor parte de los artistas españoles rastrear, con mayor rigor en las posibilidades creativas ligadas a las representaciones de arte rupestre y arte mueble típicamente peninsulares. Es relevante el hecho de que la recuperación formal se opere, principalmente, a partir de facturas de arte levantino y arte esquemático. El impacto plástico de estas estéticas fue muy fuerte.

Esto nos lleva a establecer los parámetros por los cuales se dirigió la plasmación no sólo de formas de arte prehistórico por parte de los artistas españoles de unas décadas del siglo pasado, sino, sobre todo, a hallar la conexión entre hombres tan alejados en el tiempo, como cercanos en el espacio y en el arte.

La mayoría de los creadores de vanguardia e incluso algunos posteriores a ella, como puede ser el caso de Barceló, se dejaron atraer, de manera más o menos acusada, por las fuentes iconográficas prehistóricas y su esencia.

Millares, uno de los fundadores del grupo El Paso, revolucionó el arte español con sus arpilleras se convirtió en un retrato del artista y de su época, fundamental del tiempo en que vivimos, con su vértigo creador de pinturas, artefactos, artes decorativas y alfombras realizadas entre 1950 y 1972. (El País, Fernando Samaniego, 10 DIC 2004).

Las manifestaciones artísticas de los aborígenes canarios fueron de gran interés para Millares. Con el nombre de guanches se denomina habitualmente a la sociedad que habitaba antiguamente las Canarias. Población que precedía de las culturas bereberes del Norte de África del Iº milenio a.C, previo al comienzo del dominio del Imperio Romano. Este hecho explica que trajeran consigo una serie de prácticas y valores heredados de las antiguas culturas mediterráneas. Su existencia abarca más de dos mil años, concretamente desde el siglo V a.C hasta su progresiva desaparición a partir de la conquista del Archipiélago a lo largo del s. XV. Su tipo de vida era neolítico, dedicados al pastoreo, la pesca y la agricultura. No conocían el metal, su trabajo con la piedra era muy rudimentario y eran malos navegantes. Una cultura muy pobre, es la valoración de muchos especialistas. Aunque poseían complicadas ideas religiosas y funerarias. En suma, una cultura material bastante pobre unida a la complejidad del registro religioso y la cultura funeraria. En su primera exposición personal (1945, Las Palmas de Gran Canaria, Círculo Mercantil) es todavía un pintor convencional, paisajista y hábil con la acuarela. En 1949 forma parte de LADAC, grupo animado por Plácido Fleitas. Se interesa por el surrealismo y hace algunos retratos y autorretratos muy expresivos. Pinta a su padre, a campesinos y algún paisaje rural (1951-1952), en los que elude la realidad convencional.

La nómina de artistas surrealistas que trabajaron en España, inicialmente es bastante corta y estilísticamente dispersa. No es muy extensa la relación de surrealistas catalanes, tampoco

madrileños, algunos ya estaban activos antes de los años de la Segunda República, otros aparecen ahora por primera vez. Autores de espacios vacíos, sueños, formas mineralizadas, visiones y formas prehistóricas. En algunos pintores canarios como Ángel Planells preocupado por la anécdota y la narración. Tres son los ejes fundamentales, no los únicos, del surrealismo tinerfeño en lo que a artes plásticas se refiere: la revista *Gaceta de arte*, el pintor Óscar Doínguez y la Exposición Surrealista de 1935. Esta última reunió a los más importantes artistas del momento, artistas surrealistas y no tan surrealistas. La revista proporcionó cohesión e información, los pintores establecieron relaciones y contactos y creó una obra de gran interés. Fueron colaboradores de esta revista Ramón Gómez de la Serna y Ortega y Gasset, Guillermino de la Torre, etc. La revista pretendía despertar a la juventud y desplazar el conservadurismo inmovilizador. Había también el precedente de la aparición nacional e internacional de la vanguardia en la década anterior a la presencia de esta revista insular: *Litterature*, *Merz*, *Dada*, *Grecia*, *Tableros*, *Ultra*, *Reflector*, *Hélices*, la propia *Gaceta Literaria*, las actividades de las galerías catalanas, etc. (Westerdahl, *Gaceta de arte*, Introducción, Nº1). Domingo López Torres, uno de los impulsores sitúa el surrealismo de la Isla en el marco del materialismo histórico, como arte revolucionario, con valor constructivo y con origen en las formas del arte prehistórico canario.

Óscar Domínguez es la figura central de la pintura surrealista canaria. En sus trabajos combina objetos y cuerpos humanos, lienzos de un humor extraño. Llamaron la atención por su fantasía y oportunidad. En su pintura *Cueva de guanches*, (1935, MNCARS) [1.1] Domínguez combina el espacio solitario, vacío, abstracto y enigmático en el que se acumulan los motivos simbólicos, la crueldad, el sexo, lo blando lo duro, lo natural y orgánico y lo artificial e inorgánico. A medida que pasan los años, la influencia de otros artistas se hace más evidente, no sólo Dalí, también Bellmer. Junto a Óscar Domínguez destaca también Juan Ismael [1.2] y José Aguiar [1.3]. Pinturas biomórficas, mineralizadas, figuración onírica y arte prehistórico. El estallido de la Guerra Civil primero y la Segunda Guerra Mundial después paralizó este movimiento en las Islas.

A fines de 1951 se prolongaron los debates de la Escuela de Altamirra en Madrid sobre todo, al constituir ambas a su modo una relectura del arte prehistórico. Dos exposiciones individuales en la Galería Buchholz, de Manolo Millares y de Tony Stubbing fueron los principales referentes. La vinculación del arte contemporáneo con el arte prehistórico fue un tema recurrente en la literatura artística de los años treinta. El asunto, en los años 50 no era nuevo. La prestigiosa revista *Cahiers d'Art* ya había publicado un importante artículo sobre las pinturas neolíticas levantinas, que suscitó el interés, entre otros, de Benjamín Palencia. En España, la revista *D'Áci i*

D'Allà (1934) dedicada al arte contemporáneo, incluyó entre sus páginas un dibujo de las pinturas rupestres de la Pileta (Málaga). La relación del arte contemporáneo con el arte prehistórico, se materializó a partir de la obra de Miró, Paul Klee o Torres García (Lopez Manzanares, J, A, 2006, p.128).

El ejemplo de los grandes conjuntos de pinturas rupestres atrajo a Millares en cuanto al uso de técnicas por parte de los pintores prehistóricos de grietas y protuberancias de la cueva, que constituían un antecedente de técnicas modernas de creación plástica como el automatismo. La acumulación de motivos, sin un orden predeterminado, como importante alternativa al sistema de representativo tradicional. Un orden compositivo más libre, a modo de constelación, que tendrá especial incidencia en la obra dramática y rabiosa de Millares. Cabe destacar la fascinación ejercida por motivos concretos, como las pintaderas en Millares o las manos impresas en el artista inglés Stubbing, llegado a Madrid en 1946. Este junto a Goeritz participan en las reuniones de la Escuela de Altamira. Estrechan amistad con Eduardo Westerdahl y gracias a este se introducen como influencia en las Islas Canarias. También Millares mantuvo estrechos contactos con la Escuela de Altamira aunque no participase directamente en sus reuniones. Tras su desavenencia con algunos miembros del grupo Planas de Poesía, por la crítica de ellos a la abstracción, fundó el grupo LADAC, (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), integrado por Elvireta Escobio, Juan Ismael, Alberto Manrique, Plácido Fleitas, Felo Monzón, José Julio Rodríguez y el propio Millares. LADAC sintonizó con los intereses altamerienses. Llegan a concebir un proyecto de realización de congreso de dicho grupo. Rescatado de la correspondencia publicada por De La Nuez Santana, J.L. se lee que: afortunadamente, Westerdahl estaba interesado en el proyecto de *LADAC*, y participó en el folleto de difusión del grupo, lo que supuso un gran apoyo. Manolo Millares no detenía su interés por Altamira. Su conocimiento de los lugares de valor prehistórico le permitía proponer cuestiones ligadas al mundo primitivo de las Islas.

De formación autodidacta, Millares había comenzado a pintar paisajes tradicionales canarios, llevando a cabo ya hacia 1947-48 composiciones dalinianas, compuestas por alargadas figuras sobre paisajes dilatados.

En 1952 inicia su serie y se centra en las *Pictografías canarias* y en su conocida serie *Aborígenes*. Un lenguaje que le conducirá al centro mismo de su pintura posterior: un conjunto de signos pictóricos que recuerdan pinturas prehistóricas se inscriben en una superficie cromática conformada por motivos abstractos, un lugar pintado y para pintar una pintadera. Los signos de las pictografías recuerdan a la figura humana esquematizada, esquematizaciones de animales, motivos simbólicos, círculos que delimitan espacios, cuerpos celestes, puntas de

flecha, etc. También las superficies sobre los que están pintados los signos están constituidas a su vez por signos y huellas. De esta manera se recrea un pasado ancestral, originario e identitario. Reúne elementos propios de una cultura indigenista tal como había sido concebida por la Escuela de Luján Pérez con los precedentes del surrealismo y del expresionismo abstracto europeo. Se ofrece como alternativa al costumbrismo folclórico y a la vacía retórica oficial del nacionalismo, que tuvo su mejor expresión en los murales de otro pintor canario: José Aguiar. Hasta que punto proceden directamente de las pintaderas o están más mediatizados de lo que a primera vista pudiera parecer por Klee y Miró, es algo todavía no dilucidado, pero en cualquier caso enlazan con una tradición indigenista y surrealizante.

Además, las pictografías introducen notas originales en la pintura que hasta entonces se había realizado entre nosotros, notas que enlazan con algunos rasgos ya comentados: la superficie pictórica sobre la que se inscriben los signos se comporta como un muro, al igual que sucede con las pinturas prehistóricas, y el muro, será a partir de este momento protagonista de la pintura de Millares. Paulatinamente los signos irán desapareciendo, las arpilleras sustituyen al lienzo y al papel, el material de la arpillera se impone y hace suya la superficie.

Un proyecto de congreso se resumiría en carta a Westerdahl: "Se trata del "Iº Congreso Breve de LADAC" en las cuevas guanches del Cenobio Valerón, un sitio ideal y bastante amplio, y que sólo durará un día". Tal cosa expresa en una carta escrita a Westherdahl. En él se darían varias conferencias recitales y Millares improvisaría una exposición de arte guanche, durante diez horas entre los peñascos. Pero el entusiasmo de Millares y la convicción de que debía dar a conocer su obra no se detenía en la relación con LADAC; ya había enviado dos obras a la "Iª Bienal Hispanoamericana", cuando consiguió, en el mismo año 1951, tener en Madrid su primera exposición individual.

Juan Eduardo Cirlot refiere en este sentido, la repercusión que tuvo la ampliación fotográfica en el conocimiento de los detalles correspondientes a manifestaciones de arte prehistórico y primitivo. Señalando que hay que tener en cuenta, para la nueva comprensión del poder creciente de ciertos objetos pre o protohistóricos, la influencia de su actual presentación. Mediante la ampliación fotográfica, que al magnificar el tamaño del objeto y tornar perfectamente visibles los menores detalles estructurales, agranda no sólo la cosa sino su potencial estético y estructural. Este formato fue muy importante a la hora de introducir en las manifestaciones estéticas del momento el arte prehistórico y primitivo. Recursos que no faltaron a Millares y que quedan patentes en sus primeras *pictografías* [1.4] y [1.5] Como hemos señalado, durante sus primeros años en LADAC, Millares llevó a cabo su serie *Aborígenes* (1951). Quien se había interesado ya en 1940 por los primeros pobladores de las Islas Canarias fruto de la lectura de *Historia General de*

las Islas Canarias escrita por su bisabuelo: Agustín Millares Torres. En ellas se observan los ensayos de un Millares que ya se decantaba por la abstracción, aún no estaban definidas. Aún quedaban dos años para que el collage en general y la arpillera en especial le planteasen los problemas espaciales que conducirían su obra a la madurez.

Una de estas pictografías, *Aborigen Nº1 (de Balos)* (1952) [1.6] se expuso en el Salón de los Once (1953), el año en que empieza a introducir fragmentos de arpillera en la superficie pictórica, un recurso que indica un avance considerable en su evolución. Un año después pinta sobre tablex la *Pictografía o (Aborigen Nº 12)* ya en pleno proceso de realización de esta serie [1.6 a]

Las bases teóricas sobre las que se articula el estudio de Cirlot, J, E, (1966, p.5) son deudoras de los pensamientos que desestimaban el determinismo del principio de imitación para explicar el hecho creativo. En este sentido el propio Cirlot remite a la obra de E. Faure, (*Historia del arte* Vols. I-IV); enmarcando su estudio dentro de esta corriente y el espíritu de las formas. Hablando de una voluntad universal que une todos los gestos e imágenes de los hombres, no sólo en el espacio, sino y sobre todo en el tiempo. Las mismas formas y las mismas relaciones formales sirven para expresar unas mismas ideas, sean cuales fueren el lugar y el período en que aparezcan, de tal suerte que una escultura africana o vikinga, un ídolo ciclácido de piedra o una estatuilla de madera procedan de la misma visión forma. De esta manera se argumentaba en los años sesenta, las correspondencias entre estas manifestaciones y la obra de Miró, Picasso, Torres García, Julio González o Dubuffet entre otros. Los críticos reaccionaron con dureza ante una obra todavía bisoña, en la que Millares mezclaba los signos aborígenes con su admiración por Miró y Torres García. (Alemán, A, 2002:p.67). Después de una exposición en Barcelona, el grupo *LADAC* no se desanimó. Este grupo compartió con la Escuela de Altamira no sólo su atracción por el arte prehistórico también su defensa de un arte vivo, que antepusiese a la imitación, la libre creación artística basada en el ejemplo de Miró, Klee, Arp, Torres García y en el arte de los años 30 en general. Siguieron con el programa de actividades en el que se habían empeñado, uniando las exposiciones a la publicación de monografías y a los recitales poéticos.

Millares entonces empezaba a despuntar como pintor que buscaba un lenguaje propio. Más tarde, en los escritos de él mismo, Sancho Negro, señalará que sus influencias fueron Miró, Goya y Castilla, el españolismo crítico y la atención al arte internacional europeo y norteamericano. La experiencia de la Galería Syra de Barcelona no lo desesperanzó, y continuó uniando las figuras

geométricas de las pintaderas con la composición deudora tanto de Miró como de Torres García, a pesar de las críticas recibidas en contra⁶.

La tercera exposición de LADAC fue la ya citada de Barcelona, con el texto que para ellos había escrito Westerdahl⁷. La "IV Exposición de Arte Contemporáneo", en el Museo Canario, fue un año después⁸. El texto del catálogo, escrito por Ventura Doreste, sellaba la madurez de este grupo, organizador de la exposición, al que se unieron algunos artistas invitados⁹:

Esta vez la exposición sí tuvo resonancia en la prensa local, a diferencia del silencio que había sufrido la anterior¹⁰. La existencia primitiva, el transmitir a los objetos una emoción y un nuevo concepto de arte y clasicismo se convierten en la fijación de estos artistas. Organizada entre dos polos: un afán de abstracción y un afán de proyección sentimental, entre los cuales destaca lo prehistórico y lo primitivo. Sin olvidar que el concepto de primitivismo, de pintor primitivo, había estado asociado a Miró desde sus comienzos.

Los cuadros que Millares presentó en esta exposición eran *pictografías* y *aborígenes*, títulos genéricos que definían claramente su recuperación del arte primitivo. Las críticas tenían un tono de mayor aceptación que las anteriores, y la obra de Millares, basada en las pintaderas, recibió algunos elogios: "Manolo Millares... expone en *Aborígenes* números 2[**1.8**] y 3[**1.7**], y en *Pictografía Canaria* [**1.9**] hurga en la más viva y limpia entraña de la tierra canaria para levantar su más interno mensaje, rescata la historia más nuestra para ser nosotros esencialmente nosotros mismos, con la devoción al hombre y a la tierra que lograra un Diego de Rivera"¹¹.

En una línea de mayor acercamiento a los problemas plásticos, la crítica de Juan E. Fuentes incidía más en la pintura que en las raíces canarias: "... dos aborígenes y dos pictografías que

⁶ Nada nuevo nos trae, ni ningún acento nuevo digno de nota pone en lo viejo que nos dice. Aspira (Manolo Millares) a resucitar aquella exangüe lucubración del "vibracionismo" que inventó el bueno de Torres García. Una cierta vivacidad en su composicionismo y los armónicos acuerdos de color son lo mejor de su pintura", J. B.: "De exposiciones LADAC en "Syra"", La Vanguardia Nacional, Barcelona, 27 de junio de 1951; o esta otra: "Ya a propósito de la exposición individual de Manolo Millares, pocas semanas ha, hubimos de esperar nuestro desconsuelo ante la vieja novedad de su renacer en nuestros días", A. del Castillo: "El grupo LADAC de Gran Canaria en "Syra"", Diario de Barcelona, Barcelona, junio de 1951, P. Carreño, opus cit., pp. 146 y 147

⁷ LADAC de Gran Canaria", Felo Monzón, José Julio, Juan Ismael y Manolo Millares fueron los artistas que expusieron en esta ocasión. El texto de presentación fue de E. Westerdahl. Galería Syra, Barcelona, del 16 al 30 de junio de 1951

⁸ Junio y julio de 1952

⁹ A los fundadores de LADAC se unieron Elvireta Escobio y Plácido Fleitas en el grupo, y a la exposición Ángel Ferrant, Guinovart, Planasdurá, Carla Prina, Santi Surós, Santiago Santana, Vinicio Marcos, Tony Gallardo y Freddy Szmull. P. Carreño op.cit. p 43

¹⁰ L. Jorge Ramírez: "La exposición del grupo LADAC en el Museo Canario", La Provincia, Las Palmas, 4 julio 1952 y L. Doreste Silva: "LADAC y su cuarto vuelo", Falange, Las Palmas, 17 del mismo mes, fueron algunas de las críticas que aparecieron en la prensa local. P. Carreño hace una reseña exhaustiva de ellas en opus cit, p. 55

¹¹ L. Jorge Ramírez: "La exposición del grupo LADAC en el Museo Canario", La Provincia, Las Palmas, 5 julio 1952. P. Carreño, opus cit., p. 155

se encuentran en un estado intermedio entre la abstracción y lo absoluto. Sobre fondos como pieles rojizas de animales, tatuadas, mezcla símbolos y objetos de uso guanche (sic) y aborigen. Por tales figuraciones, estas obras, como unidad plástica, adolecen de contradicciones entre lo objetivo y la abstracción"¹².

Luis Doreste Silva, en "El cuarto vuelo de *LADAC*" justificaba el cambio de actitud ante el grupo, y elogiaba la pintura de Millares como: "... el más firme, dotado y fecundo de nuestros artistas de vanguardia, sus alegorías de "aborígenes"¹ y "pictografía canaria", una experiencia de verdadero valor estético, a nuestro juicio desde los armonizados de color más bellos y como creación autóctona uno de los más interesantes y logrados trabajos del subconsciente "¹³.

La obra de Millares iba tomando forma definitiva. Su color, más apagado que el mironiano, representa sin embargo su faceta más colorista. Los signos aparecen distribuidos en la búsqueda de una gestualidad primitiva, no tan poética como la del artista catalán.

El conocimiento de Miró llegaba a Millares a través de diversas vías. Por una parte, de sus "amigos sin rostro", alguno de los cuales habían participado en Dau al set. Cuixart, en algunos de sus cuadros, tiene "rasgos netamente mironianos"¹⁴; Ponç, fiel a la estética de Dau al set, o Tharrats, responsable del grafismo de la revista del mismo nombre, son ejemplos de esta transmisión de la poética de Miró. "Planasdurá, por su parte, se situó en un territorio próximo al de Mathias Goeritz... Realizó algunas obras muy notables y muy mironianas"¹⁵, en las que la geometría también juega un papel muy importante¹⁶. Ángel Ferrant también expresó la estética mironiana en los móviles que creaba por entonces.

A causa de todo ello, el artista de comienzos del siglo pasado se encontró ante una estética extraordinariamente novedosa, en cuanto ignorada, que era depositaria de atrayentes fórmulas creativas y que guardaba en sí misterios insondables ya que las interpretaciones de su significado no eran sino elucubraciones más o menos acertadas pero indemostrables a causa de la carencia documental. Los creadores de las Islas, tenían ante sí una fuente iconográfica humana inagotable, tan ignota y rica en posibilidades, como la que ahora se les presentaba.

¹² "J. E. Fuentes: "Exposición LADAC", Falange, Las Palmas, 16 de julio de 1952

¹³ L. Doreste Silva: "LADAC y su cuarto vuelo". Falange, Las Palmas, 17 de julio de 1952, citado por P.Carreño, opus cit. p 73

¹⁴ J. M. Bonet en AAVV: "Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español", CAAM, Las Palmas, 1993. Se refiere en este sentido a la repercusión que tuvo la ampliación y distribución fotográfica en el conocimiento de los detalles correspondientes a manifestaciones del arte prehistórico en la obra de Miró.

¹⁵ En 1949 realiza una obra significativamente llamada "Constelación"

¹⁶ "Por aquellos años, en Madrid también se empezaba a hablar de Miró. E. D'Ors que había utilizado un cuadro suyo para la sobrecubierta de "Arte de entreguerras"... lo incluyó en 1949 en su Séptimo Salón de los Once", J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit., pp. 46-47

Para Mathias Goeritz, gran admirador de Ferrant, "Miró fue... tanto en sus "pinturas espontáneas" como en sus objetos, el referente clave para este artista situado "entre lo infantil y lo prehistórico", por decirlo con palabras de Eduardo Westerdahl en la monografía que le dedicó¹⁷".

Manolo Millares había transformado su interés por la pintura de Dalí en una reflexión sobre la obra mironiana¹⁸, algo que fue definitivo también para otros artistas de su generación, como Saura y Tàpies¹⁹.

Para Tàpies, del que Millares llevaría obra sobre papel a una exposición en Las Palmas en el año 53, sería, al igual que para el pintor canario, decisivo el conocimiento de la obra de Miró. Pero también una admiración enorme por J. Dubuffet [1.a-b] que conocería en el año 53, y por la obra de Bissière²⁰ marcarían la obra de este artista, con el que Millares había compartido espacio expositivo en la Iª Bienal Hispanoamericana de Arte. El recurso a la estética mironiana se enlazaba también con los postulados de la Escuela de Altamira: "La Escuela no se adhiere a los postulados teóricos vitales del surrealismo, pero reconoce que ha contribuido ampliamente a plantear el problema de la libertad de creación en el arte"²¹.

La búsqueda consciente de determinadas fórmulas susceptibles de ser utilizadas por los creadores, demandaría deliberadamente fuentes de inspiración contenidas en estas culturas, para incorporarlas a su repertorio creativo.

Carlos Aréan en su monografía sobre Millares, de la colección *Artistas españoles contemporáneos*, sostiene que las influencias de las pinturas y grabados prehispánicos canarios se reconocen en la primera obra del artista, pero alude a que la necesidad de expresarse como se expresa era algo que Millares llevaba dentro de sí mismo. La espoleta podría haber sido la que fue u otra cualquiera lo suficientemente adecuada (Areán, 1972, p.11). Posteriormente se verá cómo para muchos de los creadores las manifestaciones prehistóricas suponen el acicate, más que el modelo: la espoleta de Areán que potencia sus

¹⁷ J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit., p. 47. También proyectaron en Altamira, aunque no llegó a realizarse, una monografía de I. Miró escrita por M. Goeritz

¹⁸ "Millares expresa su desapego hacia Dalí y Max Ernst, y su aprecio por Miró y Klee, en una entrevista realizada por Sebastián Casch bajo el seudónimo Mylos, para Destino, en 1952. J. M. Bonet en "Ver a Miró", opus cit.

¹⁹ Miró, "tanto por su actitud refractaria a lo oficial como por su modo de concebir el arte como un ejercicio a la vez libre y riguroso, se convirtió en un ejemplo estético y moral para los jóvenes artistas". J. M. Bonet en AAVV: 'Automatismos paralelos', CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), Las Palmas, 1992, p. 72

²⁰ Como muchos artistas de este siglo, se ha sentido fascinado por la estatuaria africana y los dibujos infantiles, pero más, si acaso, por las figuras de Oceanía". Y en el mismo artículo algo que parece muy en sintonía con la obra de Millares: "... realizó (al acabar la guerra) unos tapices con cosidos y bordados suntuosos que tienen por tema el sol, el claro de luna, el cabrero. Están hechos de tela de saco y de trapos viejos. Ha transformado el fango en oro". El mismo había escrito: "La pintura no acepta mentiras", A. Bazaine: "Notes sur la peinture d'aujourd'hui". Le Seuil, París, 1950, publicado en AAVV: "El arte del S.XX. 1950 - 1990", Ed. Salvat, Barcelona, 1990, p 615. Sus obras de 1947 presentan cierta similitud, posiblemente casual, con las pictografías de Millares

²¹ Bonet, J.M. "Automatismos paralelos. Las raíces de nuestra modernidad", MNCARS 1991, p. 74

necesidades expresivas particulares. Habrá quienes busquen deliberadamente unas determinadas fórmulas creativas en el arte de estas culturas y quienes sientan un fuerte deseo expresivo que se vea potenciado por la contemplación de estas manifestaciones. La manera de percibir las connotaciones de lo prehispánico obedecerá a reacciones singulares y subjetivas. La inicial aproximación de los autores a esta iconografía se caracterizará por la autonomía de proceder de unos pioneros como lo fueron: Miró, Palencia, Alberto, Lasso y Ferrant. Los tres mencionados centrales, tuvieron una personalísima visión del asunto e hicieron que se pueda hablar de una realidad prehistórica perfectamente reconocible en el radio de acción de la *Escuela de Vallecas*. Por su parte Ferrant incorpora facturas inspiradas en este arte a raíz de su extensa y minuciosa dedicación investigadora desde los años 30. Ferrant y Goeritz cofundando la *Escuela de Altamira* favorecieron este impulso creativo y que se extendió por el panorama artístico de posguerra.

El lenguaje desarrollado por Miró tras la contienda a partir de la observación de las pinturas rupestres esquemáticas, contribuyó de manera decisiva a que una nueva concepción plástica, basada en la esquematización y la signografía, se extendiera a una generación más joven de artistas, cuyos principales receptores fueron los integrantes de *Dau al Set* así como el miembro más relevante de *LADAC*, Manolo Millares.

"Sobre una base constructiva aprendida en Torres García, Millares introdujo en su pintura, en 1951, el baile de los signos guanches, interpretados con el idioma plástico que les pide prestados a Klee y a Miró²².

Centraba su trabajo, cada vez más, en la investigación del mundo primitivo y de la abstracción. De 1953 son *Aborígen n° 3* [1.7] y *Pictografía canaria* [1.9], cuya referencia a la cultura canaria se hace desde el título. Son ambos cuadros realizados en un colorido terroso, con signos geométricos abstraídos de las pintaderas canarias y de los petroglifos de Balos.

En algunos casos, como en *Pictografía Canaria* de 1952, Millares realizaba los signos que cubrían la superficie con trazos negros, lo que acercaba su obra más aún a Torres García.

En palabras de Ángeles Alemán en: *Abstracto marino* [1.10], una de las escasas incursiones en el color azul como protagonista de su obra, realizó Millares uno de los pocos temas de su producción relacionados con el mar, que sin embargo amaba [1.11].

Millares ya estaba en el camino innovador de las "*pictografías*" y de los "*aborígenes*"²³. El arte abstracto empezaba a tener carta de credibilidad en los ambientes más

²² Bonet J.M. en *Automatismos paralelos.*, p. 75.

elitistas de la vida cultural española: la obra abstracta, que sólo tres años antes parecía condenada al fracaso, empezaba a ser aceptada [1.12], [1.14], [1.15].

No en vano se habían puesto los primeros cimientos en Altamira, cuya consecuencia fue, en 1953, el Congreso de Arte Abstracto de Santander.

Manolo Millares, que ya empezaba a sentirse seguro en el terreno de la abstracción, pudo viajar por primera vez a la Península. En Santander empezaría su rápida evolución hacia la madurez, y que en los años 60 quedaría completamente instalado en ella [1.13]. Al privilegiar el presente de la vida inmediata, mezclado con ese sentimiento trágico, provocado en gran medida por una suerte de apocaliptismo cristiano, dará origen a un fuerte predominio del sentimiento de la conciencia de muerte.

Encontraba de esta manera una figura del pauperismo en la cultura aborígen canaria. Culturas primitivas que fueron también muy particulares, muy pobres, sin arado, diferentes a las del resto de Europa, etc. Será esta pobreza “aborígen” la que conectará con las momias canarias y el descubrimiento de la arpillera, como su principal materia. Coincidiendo con el *Art Brut* en el interés por lo más originario, lo primigenio, lo fundante. Comenzarán los fragmentos de arpillera recosidos, pintados en algunas ocasiones de negro y rojo, sin pintar en otras, para que sea la propia tonalidad del material, su consistencia, la que su imponga su presencia. En 1954, con Elvireta Escobio, Alejandro Reina y Manuel Padorno, toma el barco en dirección a la Península. Fijará su residencia en Madrid, pero Canarias no se olvidan.

Construye en una misma metáfora la pobreza y la crítica al régimen franquista. Definiendo el plano de la pobreza como lo más humano del ser humano.

Vestigios, fragmentos, huellas unidas al drama y la dislocación del sujeto. La escisión del sujeto a través de su conciencia son plasmadas en obras de gran carga psicológica en las que pequeños trazos y huellas adquieren toda una gama de connotaciones: metafísicas, filosóficas y existenciales.

²³ Aborígen de Balos" y "Pictografía canaria" son las dos obras que presentó Millares. Cit. por P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", p. 209.



[1.1] Óscar Domínguez. *Cueva de guanches*, 1906, O/lienzo, MNCARS



[1.2] Juan Ismael, *Sin Título*, 1951, O/lienzo, MIAC (Museo Internacional Arte Cont.)



[1.3] José Aguiar, *Bodegón de peces*, 1953, O/ lienzo y tabla, Col. Privada.



[1.4] M. Millares, Pictografía, s/título, 1954, O/ Arpillera, MNCARS



[1.5] Millares, Pictografía, S/ Título, 1954, O/Arpillera, MNCARS



[1.6] Millares, Aborígen Nº1..., 1952, O/lienzo. Col. Museo de Arte Contemporáneo español. Valladolid .



[1.6a] Millares, Pictografía, (Aborígen, Nº12), 1953, Oleotablex. Col. Particular. Madrid



[1.7] Millares, Pictografía, Canaria IV, Aborigen Nº3, 1955. Oleo s/ tabla. Col. Privada. Las Palmas de Gran Canaria.



[1.9] Millares, Pictografía Canaria IV, 1955, Tc. Oleo /tabla. Col. Antonio Gracia Ysábal. C.A. Gran Canaria.



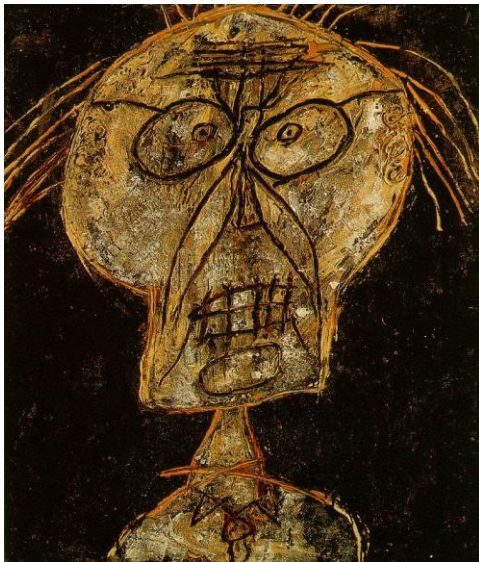
[1.8] Millares, Pictografía, Aborigen de los Guayres, Nº2, 1953. Oleo s/ lienzo, Col. Privada.



[1.10] Millares, Abstracto Marino, 1952, Col. Elvireta Escobio. Madrid.



[1.11] Millares, Pictografía canaria, 1953, Col. Olga Marrero, Las Palmas de Gran Canaria.



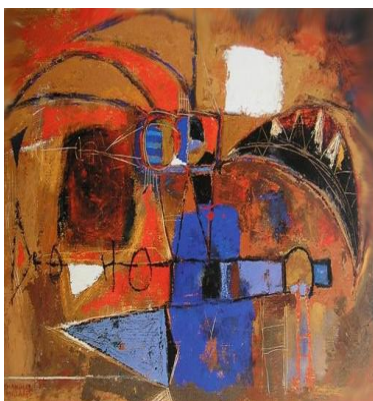
[1.a] Jean, Dubuffet, (1950)
Técnica mixta. Colec. Musée Dubuffet, Paris.



[1.b] Jean, Dubuffet (1946)
Técnica mixta. Musée Dubuffet, Paris-
(Fuente: Arte Historia)



[1.b] Jean Dubuffet, 1950, Musee Dubuffet, Paris



[1.12] Millares, Pictografía, sin título, 1955, Col. Elvireta Escobio. Madrid



[1.13] Millares, Cuadro 185/cuadro 175, 1962, tec. Mixta/arpillera, Col. Masaveu,



[1.14] Millares, Pictografía, 1953, Oleo/lienzo. Col. Elvireta Escobio. Madrid



[1.15] Millares, Pictografía, 1955, Oleo/tablex. Col. Elvireta Escobio, Madrid



[1.c] Objeto sin nombre, 1960. Tc. mixta y arpillera. Col. Particular. Paris.



[1.c] Sarcófago para un indeseable, 1960. Mixta/arpillera. Col. Fdc. CAIXA. Barcelona.



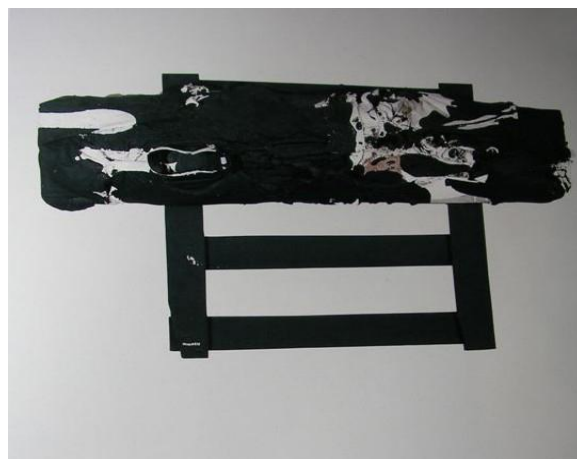
[1.c] Objeto Sin Nombre, 1960, Tc. Mixta /arpillera. Col. C. Pompidour, Paris.



[1.c] Sin Título. Políptico, detalle, 1974, Tc. Mixta, arpillera. Madrid



[1.c] Alfombra IV, 1965-1972, Col. Pilar Citoler, Cuenca, lana y algodón. Nudo turco.



[1.c] Sarcófago para un indeseable, 1967, Col. Particular, Madrid. Mixta s/ arpillera

II. DISCUSIÓN ESTÉTICA

CAPÍTULO II. “De lo que retorna”.

Para su análisis tomamos la estética como discurso. Discurso con estructura que antecede y determina al sujeto tanto del arte, del creador, como del espectador. Discurso que constituye relaciones sociales simbólicas, lazos y vínculos sociales, no es un mero habla. Una estética es discurso que precede necesariamente a los sujetos y por tanto se constituye como el Otro, el que determina, como podría ser el lenguaje. El sujeto arte, creador y espectador recibe su propio mensaje de este Otro en forma invertida, lo que ya implica una subversión enorme. Es capaz de generar relaciones simbólicas que ya están inscritas en la realidad y que configuran un discurso en el que es capaz de nacer un sujeto social. En este sentido el estético es un ser social, se constituye como Otro con la capacidad del lenguaje. Aún en el discurso sin palabra, la relación se encuentra ya inscripta del lado del sujeto que está en vía de la palabra. Es decir el sujeto social entra en el discurso recibiendo, internalizando dicha socialización estética con las determinaciones que el lenguaje (del arte) regula: la subjetividad y las prácticas corporales, las costumbres, lo prescrito y lo prohibido en el momento de la historia vía las múltiples y diversas identificaciones e identidades.

Como discurso presenta una estructura ontológica configurada como un conjunto de tropos: primitivismo, cuerpo, historia, crítica sociopolítica, informalismo, nuevos realismos, Destrucción/creación.

Un conjunto de valores estéticos: pobreza, lo pobre, depauperado, feo, siniestro, ironía.

Una similitud de tropos (R): Informalismos, Nuevos realismos.

Señala mundos posibles (W): individuo/sujeto, inconsciente/ consciente, historia/ prehistoria, ontología/religión.

Marca un mundo actual (α): posguerra, entreguerras europea, dictadura, etc.

La entendemos como una estructura de capas: ontológicas, semiótica, sentidos y significados.

Analizamos el retorno de las imágenes dentro de una estructura que conecta formas de la pobreza y el sentido de las mismas.

La gran supervivencia de las imágenes da cuenta de la compleja temporalidad de las mismas, de sus largas duraciones, latencias, síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos (Huberman, D, p.17). Hacia tal complejidad, los modelos históricos resultan limitados para acceder a su análisis. La imagen no se reduce a un mero

acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Presentan una temporalidad de doble faz a la que Benjamin denominó “imagen dialéctica” y entre cuyos correlatos está el anacronismo, su supervivencia, es decir la influencia de una época o tiempo histórico en otro. Las imágenes aparecen ahí, en nuestra cultura occidental, respondiendo a nuestro más intenso deseo de durar. Puede que el sentido de las imágenes en el mundo, el de una cierta concepción de la cultura en su conjunto, sea una gran rebeldía contra la certidumbre de que ese horizonte de absoluta nada, sea el único destino que nos espera a todo ser viviente y a todo lo vivido y sentido por cada uno de nosotros. Instituímos las imágenes como promesas de memoria que expande lo vivido hacia los otros en colectividad, en los que ese yo se ensancha en comunidad. Hacia el porvenir; memoria contra el tiempo, contra su pasaje, contra lo efímero del mundo que nos rodea y de nosotros mismos. Poblamos de imágenes el mundo para protegernos de una certidumbre implacable: que en nada hay permanencia, en nada hay duración que en nada se funda la esperanza de una promesa de eternidad. Para las imágenes no hay tiempo, o el tiempo ha dejado de pasar, ellas vienen siempre del pasado, traen memoria de un tiempo otro. Ellas mismas están detenidas, estatizadas, capturan y retienen un tiempo único, un tiempo congelado. Para ellas no hay secuencialidad, no hay narración, el tiempo es único y uno, detenido, estático, congelado. El tiempo de la imagen es un tiempo estático, único, bajo un específico modo o régimen técnico que es el propio de la imagen-materia.

Nos preguntamos en este capítulo que es aquello que retorna en el arte, en la sociedad actual, en la de Millares, y no es mera reiteración. Hoy podríamos hablar de una sociedad que a través del desarrollo de las tecnologías de la comunicación ha abierto el territorio de una realidad espectral o fantasmática, en la que se llegan a disociar imágenes de pensamiento y que abren el campo a una experiencia en la que la imagen no es ni visible ni invisible, ni perceptible ni imperceptible. Las nuevas tecnologías en lugar de alejar fantasmas abren el campo a una experiencia singular con la imagen. Nuevas tecnologías multimedia, conforman la transformación del espacio público, aparecen como máquinas de producción de fantasmas y de una ontología de lo fantasmal, en la llamada cultura visual. Retorna toda la historia de las ideas filosóficas, la noción de Espíritu, el espacio virtual, una lógica de lo fantasmal y de lo abismal, diferente a la lógica binaria, aquella que desde el pensamiento platónico opone realidad e idea. Estos retornos nos permiten poner en cuestión todo el juego binomial que de ahí se deriva: vida/muerte, efectividad/ inefectividad, presencia/ausencia, etc. Lo fantasmal estaría siempre en medio, entre uno y otro, entre lo presente y lo ausente, entre el vacío y lo pleno, entre lo actual y lo inactual, y nos permite pensar lo que no es, pensar en lo que existe

pero a su manera. Lo que siempre será un “otro” por venir. Por otra parte, recalquemos aquí que el retorno de “lo otro” implica la necesidad de escucharlo, dejar hablar al espectro, de entregarnos a su voz. Desde la producción del creador hacer volver es con la voluntad del conjuro, de hacer venir con la llamada, convocar con el sentido de la conjuración. Actualizar para poder jugar con la pluralidad de sentidos de lo que es nombrado en el retorno, de las palabras, de los relatos y así innovar o recrear. Actualizar también para exorcizar casi mágicamente, por su sola presencia o recuerdo. Y que en Millares tendría cierto tono mesiánico, evangélico, a partir del manejo que se le da al lenguaje, que anuncia una realidad inexorable y su advenimiento para toda la humanidad. Todos los sucesos de la empiricidad que contrastan con una realidad ideal, son retomados en sus repertorios creativos: opresión, terror, exterminios, masacres, guerras, genocidios retornan. La Primera Bienal de Venecia en la que participa, (1956 y 1958), la Bienal de Sao Pablo de 1957, más muchas exposiciones colectivas en España, definen el núcleo esencial de su poética, accediendo a un espacio propio y definitivo: lo hace pintando, construyendo, cosiendo, desgarrando, lacerando, acuchillando, en negro luto y rojo sangre, sucesivas arpilleras que suman a sus ejecuciones el ocre de base, a veces números e inscripciones, y letras que llevan estampados los sacos; definiendo el perfil de sucesivos Homúnculos y escribiendo importantes textos como *Destrucción- Creación en mi pintura*, aparecido en Acento Cultural, texto que permite entender el método de trabajo de Millares.

Hablando del método diremos con Juan Manuel Bonet que: en su obra concilia de un modo magistral la muerte española de Sanchez Camargo, el rigor constructivo de Torres García y la pulsión destructiva gestual del *action painting* norteamericano del *dripping* pollockiano, del informalismo del *art autre* tal como lo practicaban ciertos artistas franceses y la teorizaba Michel Tapié. Logra el equilibrio de la belleza convulsa y descoyuntada, el de la universalización y esencialización de aquello que podría haberse quedado en grito de circunstancia.

Entonces su obra invita a pensar un nuevo tipo de temporalidad y por ende un nuevo tipo de historicidad: pensar la temporalidad de lo fantasmal o espectral. El espectro retornado será siempre un (re)aparecido, como recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir en el futuro, como una promesa. Lo que retorna está siempre por venir y esta es la propuesta mesiánica del artista. No es posible comprender hoy ni su obra ni la sociedad sin entender esa condición espectral de los medios y de nuestro imaginario social plagado de víctimas, muertos y desaparecidos que retornan como apertura hacia el porvenir y una realidad que no es más

que la espectralidad a la que sirve la mente que ignora que la cultura, si bien es necesaria, también produce malestar.

En 1960 con sus exposiciones en New York, el MOMA, el Gugenheim, compartidas con Canogar, Rivera y Antonio Saura y que organizara Pierre Matisse, se da la consolidación de su universo plástico y literario, en un “universo de volver y volver” de variación sobre un mismo tema. Son años de frecuentes alusiones figurativas, corporales y sexuales. Son años de muchos esgrafiados, cruces, rúbricas, de sintonía con el ensamblaje, números, flechas, cruces gamadas, de provocadores artefactos tridimensionales.

2.1 – Dentro de una estética la obra de arte como discurso.

Los grandes textos de Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Vattimo, leídos desde el enfoque de la Ontología estética, del espacio, del tiempo, del ser y del lenguaje, prestan especial atención a las nuevas praxis poéticas y a las obras de arte. Creaciones que se expresan en lenguajes comunicativos, participativos e interpretativos del arte y las tecnologías actuales. La actual abundancia teórica igualada y a veces superada por la proliferación de modelos y medios de la que dan prueba, por ejemplo: las operaciones quirúrgicas de Orlan [2.1] destinadas a dotarla de los rasgos físicos de las grandes bellezas del arte occidental y que presenta la historia del cuerpo en relación a un nuevo arte, como es la performance. Las prácticas artísticas de Orlan son una especie de arte nuevo, el arte carnal, una estética del sacrificio con *anesthesia* que ensaya desacralizar la obra de arte y de trabajar el cuerpo como un campo de batalla donde los discursos atraviesan el cuerpo de la artista y del cuerpo social. La carne es punteada por la piel máscara de nuestro propio cuerpo. La piel es una carcasa o una vestimenta que oculta la verdad de la muerte y de las morales. El estudio anatómico en el arte, desde Rembrandt a Francis Bacon y las salas de tortura del Medioevo son la base teórica de un arte de la crudeza, al mismo tiempo que la literatura de Artaud es la base teórica literaria de la crudeza de los cuerpos. El cuerpo es la metamorfosis, se corta con la cirugía para crear un cuerpo nuevo de mutantes y fantasmas. El cuerpo de Orlan es el soporte de todos los discursos modernos en la posmodernidad. La escultura de Maurizio Cattelan del Papa derribado por un meteorito [2.2]; las comidas comunitarias de Rirkrit Tiravanija [2.3] y [2.4]; las simulaciones infográficas de Nancy Burson sobre el aspecto futuro del espectador [2.7]; el carrito de la compra de Krzysztof Wodicko acondicionado como habitación para vagabundos [2.5] o el conejo luminiscente creado por bioenergética por Eduardo Kac . Los montones de basura y desechos de Thomas Hiirschhon [2.6] Condenan a las preguntas:

¿Cómo funciona una obra de arte? ¿Por qué la magia, aquella que por lo general sentimos ante los ojos, de aquello que puede ser investido con un aura especial? ¿Cómo, a partir de determinadas fuentes y recursos, el artista puede crear un mundo, un mundo que es diferente a cualquier otra cosa, un universo que no se parece a ninguna otra cosa y sin embargo, por la mirada, la lectura o la escucha, teje en nuestra privacidad un vínculo único que se convierte en un ancla salvadora en nuestra vida diaria? ¿Qué es una obra de arte? La obsesión del ver, de la parcialidad, de la corporeidad se enfatiza en los análisis del hecho artístico, tal vez como respuesta al privilegio otorgado por el espiritualismo, a la temporalidad y a la interioridad. La corporeidad, la materialidad, tampoco representa en sí misma un mal, un valor negativo; el cuerpo no es la cárcel del alma sino que, al contrario, es el alma la prisión del cuerpo. A esta tendencia pertenecen los análisis de Merleau-Ponty y Foucault. Hallamos en ellos el esfuerzo de restituir a la vida perceptiva, a través del examen de la corporeidad y de sus relaciones, una renovada frescura, una profundidad de campo y una pluralidad de sentidos que el reduccionismo de tipo mecanicista y naturalista le hicieron perder (Remo Bodei, , 2001, pp. 137-9) . Resulta importante mencionar la relevancia que llegan a adquirir determinadas discusiones en torno a la esencia de este concepto, pues dicha imagen resulta impulsora de toda una serie de reflexiones filosóficas, metafísicas, históricas o artísticas.

A continuación analizaremos la importancia que la noción de huella cobra dentro del ámbito artístico, así como su relación con conceptos afines tales como el fragmento, el vestigio o la memoria humana. Asimismo, el concepto de impronta representa un punto de partida para la reflexión sobre una serie de ideas y distinciones fundamentales en relación a las nociones de Ser y Ente, la presencia y lo presente respectivamente. Para ellos seguimos considerando los signos de la pintura prehistórica canaria en el primer Millares²⁴.

²⁴ El País, *El Reina Sofía presenta a Manolo Millares como "clásico de un tiempo sombrío, 1992* . André Breton deja a Manolo Millares las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para instalar la exposición más completa del pintor canario a los 20 años de su muerte. Millares (Las Palmas, 1926-Madrid, 1972), figura clave de la generación de los cincuenta y miembro del grupo El Paso, es un "clásico de un tiempo sombrío", según el comisario de la muestra, Juan Manuel Bonet, que "sigue reflejando . el drama del hombre", según su viuda, Elvireta Escobio. Un tercio de las obras expuestas son desconocidas en España, al pertenecer a museos y coleccionistas extranjeros.

Las mismas salas que se llenaron con André Breton y el surrealismo contendrán desde mañana, día 9, las 81 pinturas y 13 dibujos que forman la exposición de Manolo Millares organizada por el Museo Nacional Reina Sofía, que también prepara el catálogo razonado del pintor (ya se han descubierto 15 millares falsos), junto con los de Boreas y Equipo Crónica. La muestra viajará en abril a la Kunsthalle de Bielefeld (Alemania). Breton visitó Tenerife en 1935, cuando Millares tenía nueve años. Seis años más tarde comienza a pintar unas acuarelas naturalistas y figurativas de temas canarios. La siguiente etapa será surrealista, de un surrealismo daliniano y onírico, en sintonía con las búsquedas de Tàpies y Cuixart en Dau al Set o de Saura en Huesca. En otras tentativas artísticas se nota la influencia de Torres-García en unas visiones portuarias o de Guinovart en una figuración poética y lorquiana.

En 1955 llega a Madrid en compañía de su mujer, Elvireta, y de Martín Chirino, Alejandro Reino y Manuel Padorno, lo que significó una pérdida importante para la vanguardia canaria, según Juan Manuel Bonet. En Canarias, educado en un ambiente familiar muy culto, había participado en la fundación de la revista Planas de Poesía y del grupo Los Arqueros del Arte Contemporáneo (LADAC).

Huella e impronta, ambas nociones son el punto de partida para considerar el registro metafísico de la estética pauperista. A través de ellas se hacen visible las nociones de ser y ente, presencia y lo presente, todas ellas, nociones que señalan el registro material de esta estética.

Es a través de la operación del ver/pensar que la mirada del creador se mantiene a distancia del objeto percibido, ver es mantener a distancia y organizar un discurso en el que una mirada exterior realiza la mimesis y una mirada interior abre el inconsciente del creador.

Desde esta perspectiva, una que devuelve la esperanza en un futuro violento y salvaje, y otra que rescata su inactualidad, la pintura incluida la de Millares, termina en el presente perpetuo, en las acciones de su origen. Lleva hasta lo extremo la potencia de la visión porque ver es mantener a distancia, y la pintura extiende esta posesión a todos los aspectos del ser, que han de hacerse visibles para entrar en ella. A través de ella el espacio encierra y fija el tiempo en su fluir, diferenciando, escandiendo y articulando el ser indiviso y amorfo (Merleau-Ponty, 2000, p.96). Bataille, en su artículo *Abattoir*, comentó que “tal parece que el deseo de ver es más fuerte que el horror o el asco por lo que se puede llegar a ver”... Debido a que el arte es el intermediario a través del cual se permite la representación visual del horror en el texto, uno podría preguntar porqué Bataille no eligió ilustrar su artículo *Abattoir* con una de las pinturas de su amigo André Masson sobre el tema del carnicero... pero tal vez la violencia no es el tema aquí, sino más bien sea una cuestión de su represión... “Al hablar de violencia, uno la presentaría de la misma manera que lo hace la cultura; hablar de su ocultación, uno la revelaría directamente...”.

La exposición recoge las primeras obras, de 1956, en las que utiliza como material la arpillera y una gama de colores reducida (negro, blanco y rojo), con lo que inicia una etapa que será su "aportación central en el arte moderno español", según Bonet. En 1957, año de la fundación de El Paso, expone en el Ateneo de Madrid y participa en las bienales de São Paulo (1957) y Venecia (1958), que consolidan su prestigio internacional con la muestra del Moma en 1960.

"En este periodo", dice Juan Manuel Bonet, "hay que destacar la extrema radicalidad de planteamientos y la pobreza de sus materiales, a los que da un sentido dramático y torturado, expresionista y patético, unido a la tradición española. Las dos grandes figuras de El Paso son Saura y Millares, Millares y Saura, que llevan a sus últimas consecuencias los criterios de un lenguaje universal, el expresionismo abstracto, y unas señas de identidad españolas, con una visión negra de la historia española".

En la serie de Humúnculos, en los que aparecen elementos figurativos, Millares muestra lo que piensa del destino del hombre en el siglo XX: mutilación y tortura. Bonet añade que en los comienzos de los sesenta, con sus artefactos para la paz, una visión irónica de la conmemoración franquista de los 25 años de paz, se radicaliza su postura política y se une a la oposición organizada. "Al desaparecer El Paso, conecta con artistas que propugnan alternativas al informalismo, como Eduardo Arroyo, Juan Hidalgo y Alberto Greco".

Las últimas salas del montaje -realizado por Juan Ariño con la intención de "destacar el empleo del color y un espacio central de mayor soledad"- están dedicadas a visualizar lo que Juan Manuel Bonet llama "la victoria de lo blanco". "Es una visión menos vehemente, es la victoria final de la esperanza".

En cambio, Elvireta Escobio, viuda del artista, cree que no existe un cambio radical. "Los últimos años son igualmente dramáticos; en lugar del negro es el blanco". Añade que "hay muchos jóvenes que les encanta la pintura de Manolo y en eso se nota que su mensaje sigue vigente". Para Bonet, es un artista fundamental, que alcanza "el clasicismo y la universalidad", a descubrir por el público joven.

La investigación sobre los medios y técnicas picturales diferentes, se inscriben en la investigación de una expresión personal; tomando al artista como un chamán articulador entre fuerzas universales, telúricas y necesidades personales. En palabras de J. Pollock “los pintores de hoy no están obligados a buscar un sujeto fuera de ellos mismos (...) ellos trabajan desde sí mismos desde su interior” y concluye que “de nuevas necesidades aparecen nuevas técnicas” (Pollock, 2008, p.7). La experiencia psicoanalítica de muchos de ellos, además del automatismo surrealista viene a enriquecer el arsenal de medios y técnicas. Junto con los postulados de Jung vienen a insistir sobre el rol del inconsciente colectivo en la psique individual y muchos lo interpretan como un inconsciente cultural. Desde este punto de partida se orientan en la dirección de la exploración de mitos y leyendas locales. En la misma época analizan la reunión, la conjunción del primitivismo con el psicoanálisis “Las raíces y trazas primitivas y el genio primitivo, tienen un acceso más directo a su inconsciente que los pueblos llamados civilizados” (Graham, Jhon, 2005, p.86) “Hay que comprender que el inconsciente es el factor creativo, la fuente y el reservorio de poder, de todo conocimiento pasado y por venir” (Graham, 2005, p.120). Es el caso de Millares, para quien las visitas al Museo Canario y sus excursiones en busca de restos arqueológicos; la lectura atenta de obras sobre pintura y en especial del *Universalismo Constructivo*, de Torres García y la inquietud propia de su personalidad, le condujeron a nuevas soluciones plásticas.

El inconsciente es también el gran *affaire* de los surrealistas, quienes al inicio de los años cuarenta, huyen de la guerra en Europa y emigran a Nueva York. Entre ellos está Breton, Masson, Matta, Dalí y Ernst, importando las inquietudes surrealistas al suelo americano. Matta se esfuerza por transmitir sus inquietudes y experimentaciones sobre el automatismo abstracto a artistas como Pollock, Arshile Gorki, Roberth Motherwell y Williams Baziote. Quienes lo emplearán como Masson, Miró y Picasso con muy poco que ver con el inconsciente, más bien se trató de compartir un arma maleable y moderna capaz de inventar formas nuevas. Bajo este título surgen grandes invenciones formales en este siglo. Millares emplazado bajo el signo de Picasso, de los surrealistas y el arte indígena e influenciado por pinturas de la Cueva de Balos de Las Palmas; utilizando elementos de las pintaderas y petroglifos canarios, y mezclando el color de una forma peculiar, claramente fascinado por Miró y por Torres García, empezó a realizar las *Pictografías y Aborígenes*. Se hace presente una vez más la huella, la impronta de un pasado y comienzo, dando origen absoluto al sentido. La memoria colectiva comienza a tramarse en la conciencia de Ser.

Este arte primitivo renueva su visión, que le llevará a interesarse por materiales de la cotidianidad (arpilleras, arenas, piedras, maderas, etc.). Por la sensualidad de la materia y la

lógica de los materiales. Lo visible de las apariencias junto a lo invisible de lo misterioso. Aquí se inicia este pensamiento sobre la materia: su opacidad, su pesadez, el ensamblaje de materiales diversos; en definitiva lo real como materia y como materiales. Aquí se manifiesta esta necesidad de retomar las huellas perceptibles de todas las épocas para dar vida a las formas donde reflexiona el Ser. Las relaciones formales entre las obras de inspiración, las del arte primitivo y las propias constituyen un orden y una metáfora del universo. Ya inician un diálogo con el origen de la vida, del hombre, de la cultura y la antigüedad, que serán marcas muy claras en toda su obra. La impronta del arte primitivo llevará implícita la imagen del principio, del origen de las cosas, de la conciencia de sí mismo y por tanto de ser en el tiempo, de mortalidad.

2.2 -Un enfoque que no es el de estilos.

Si Hablamos del uso de la pobreza para explorar el territorio de nuevas imágenes y distintos significados tenemos que señalar la evolución de este sujeto desde los pies sucios del peregrino de la *Madonna di Loreto* al naturalismo de los tipos populares de Caravaggio o Velázquez. Y desde estos, al realismo de Courbet hasta hoy, los artistas se han acercado al universo de la miseria. Dejada atrás la bohemia y sus significantes, que alimentaron a muchos creadores, se produce una deriva directamente, hacia la pobreza y sus signos convocando e induciendo una aguda fascinación en el panorama contemporáneo, un ejemplo de ello es Van Gogh. El arte contemporáneo reflexiona desde distintas posiciones sobre el concepto de pobreza, la ha tomado como sujeto de muchas expresiones. La extracción de la utilidad de los objetos con la que los marginales proceden cotidianamente; en otras palabras, se han apropiado de la imagen de la miseria. En el mercado de los intercambios de bienes sociales y economías globalizadas los países ricos o Estados centrales no solo se nutren de las materias y las fuerzas de trabajo periféricas sino que también disponen de su imagen para reproducirla y recrearla en los medios de masas. La modernidad en España supone diversos estándares económicos, sociales, políticos y culturales, también morales, que en nuestro país no llegaron a darse durante mucho tiempo y que todavía hoy es dudoso se hayan alcanzado, al menos en alguno de esos aspectos (Bozal, V, 2013) La confianza no se decreta. Es y se aplica gradualmente poco a poco y de una manera empírica. Por así decirlo: paso a paso. Hay una especie de impotencia de críticos y teóricos, fuera de la historia del arte, en tanto hacedores de una lectura puramente estética - de autores y estilos - por adoptar un enfoque innovador para las producciones ofrecidas por artistas digitales, el arte sociológico , y más aun para los

artistas de la comunicación . La historia de la imagen se ha escrito en términos negativos, ya que cada avance ha consistido en la supresión de un obstáculo más entre la pintura y la copia esencial, o sea en un referente que ya se conoce de antemano. Si el objetivo de la pintura es replicar perfectamente la realidad que ya existe en el exterior la imagen se autoelimina. Todo esto conlleva también que el estilo no sea más que una desviación personal, una tara. Si alguna vez se llegara a la copia esencial esta no poseería rasgo estilístico alguno, ya que habría quedado expurgado finalmente de toda huella del proceso productivo. El estilo, o sea, cualquier indicio que desvele la autoría, la personalidad del creador y que lo distinga de los otros no será más que la prueba del fracaso. El estilo aparece pues como un obstáculo inerte e inútil en el proceso de transcripción. “El estilo, indiferente a la elevada misión de la imagen, emana de un residuo del cuerpo...” (Bryson, p. 83) por lo tanto el presunto proceso en el que el pintor trabaja como un simple instrumento transcriptor que actúa de conector entre la realidad y el lienzo, no funciona. El pintor aporta algo personal y distorsiona por lo tanto la luminosidad impersonal de la percepción. Según la actitud natural, el objetivo dominante es la comunicación entre el pintor y el espectador, dejando al margen las interferencias informativas causadas por el estilo, la resistencia del medio técnico y por las vicisitudes del deterioro físico. El ideal de la comunicación de la imagen es la pureza, e implica solamente al emisor y al receptor, excluyendo el resto de aspectos sociales y culturales. En la actualidad se sostiene que hay un espacio ontológico y un tiempo ontológico, imbricados ambos, en la percepción y, también, en el arte. La ontología referida a ambos, tiene pues, como principal cometido sacarlos a la luz. Si esta ontología puede ser considerada una genuina metafísica, filosofía primera o sólo una indagación local, parcial, regional es algo que nunca se termina de explicar. Si sobre el espacio ontológico apenas se insinúa algo; un tratamiento más desarrollado se ofrece respecto al tiempo ontológico (sobre el menosprecio o, al menos, la secundarización del espacio respecto al tiempo). José Luis Pardo sostiene en el libro *Las formas de la exterioridad* (1998, p.64) interrogando ¿Cuál es el “Tiempo ontológico”?, ¿cuál es la relación del tiempo ontológico en el objeto de arte?, que: el tiempo de la simultaneidad opuesto al tiempo de la sucesión se estaría realizando —o se habría realizado— en el mundo de Internet; en la sociedad de la comunicación telemática. Vale decir: el tiempo ontológico ha encontrado su propia encarnación en este enclave postmoderno, por eso se le suele denominar tiempo real. Un tiempo en el que las definiciones del espacio conocido se han visto trastocadas por numerosos acontecimientos. Por un lado, existe un proceso de homogeneización del entorno que tiene que ver con la expansión de la vida urbana y de los modos de producción del capitalismo. Y por otro, se aprecian toda una serie de nuevas

tecnologías, procedentes de la revolución digital, que multiplican el ámbito de lo real y conducen hacia nuevos territorios en los que el sujeto proyecta su existencia en infinitas direcciones. Los avatares creados para participar en los mundos paralelos de internet o la inabarcable oferta de ficciones audiovisuales son buenos ejemplos (De Llano, 2014, p.1) El concepto de virtualidad es el que mejor define las paradojas que se generan entre estos dos fenómenos contradictorios. Virtual es un adjetivo que se aplica a un nombre para explicar que la cosa designada por él tiene en sí la posibilidad de ser lo que ese nombre realmente significa, pero no lo es realmente. Y también en el campo de la física, algo existente como supuesto físico necesario o desarrollo de un fenómeno, pero no con existencia real. Lo virtual tiene que ver pues con la proyección o la potencialidad de algo imaginario, pero que puede llegar a ser. Y representa en este sentido, el desequilibrio que existe en las sociedades occidentales contemporáneas, entre un espacio público cada vez más aplanado por la voracidad del consumismo, y un espacio privado en el que se construyen todas aquellas fantasías, roles y actividades que no tienen cabida en la realidad común (De Llano, Pedro, 2014, p.3).

Retomemos en este punto el lenguaje del sujeto, en un ámbito menos especulativo, cabe decir que el desarrollo del arte del siglo XX se explica, en buena medida, a partir de la oscilación entre ambos extremos: lenguaje y sujeto. La imitación de los griegos, o de la Antigüedad, condujo al academismo. O el debate del XVIII sobre la prioridad de la copia o del acceso a la naturaleza. El siglo XIX lo heredó y en su decurso se fue enconando hasta convertirse en uno de los rasgos predominantes del artista moderno. El mundo se percibe en la impresión que de él tenemos, y esa impresión es tan verdadera como cualquier narración, se percibe en la nostalgia de la naturaleza. El impresionismo mantenía la condición instrumental del lenguaje pictórico. Ya en las últimas décadas del XIX los problemas de la pintura empezaban a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo. Lenguaje que hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etc. Términos que hasta este momento se habían considerado exclusivamente como rasgos formales y que ahora cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica. Si puede hablarse históricamente de un giro lingüístico en las artes plásticas, este debe situarse en el cubismo. Si bien desde aquí hasta lo que podríamos llamar arte digital es mucho el camino transitado. Las pautas de representación y disposición de los motivos, los fundamentos de la unidad plástica de la obra, no se encuentran ya en el espacio figurado, sino en los caracteres propios del plano pictórico: se pasa de las líneas ortogonales y los puntos de

fuga del espacio figurado a los ejes verticales y horizontales, a las líneas oblicuas, al ritmo sesgado, de una superficie plana con un formato definido a la trama de la red. Cuando en 1913 Braque y Picasso introducen papeles pegados y realiza collages, confirman las posibilidades de un nuevo sistema de representación sobre el plano que no oculta la condición plana, tanto más cuanto que esos elementos son, también ellos, planos. O cuando rellenan de punteado cromático un plano, insisten sobre su condición y eliminan de forma radical cualquier pretensión del ilusionismo tradicional.

De hecho, más allá de las peculiaridades de sus obras, los artistas de la comunicación responden a los criterios clásicos que dan crédito a su producción de arte. Duchamp hace, en ciertas condiciones, de un objeto industrial, una obra de arte, los artistas de la comunicación es esperable que hagan lo mismo, seleccionando el objeto informacional e inmaterial que corresponda a nuestro contexto actual y estrechamente alineados con él.

El ciberespacio como un nuevo espacio, nuevo ambiente y nuevo hábitat del hombre, condiciona nuestros estilos de vida, comportamientos y tipos de obras producidas en una sociedad llamada de la información y la comunicación. Por supuesto, el espacio está todavía fuertemente materializado, sería por la influencia de nuestro propio cuerpo en nuestras propias vidas, e incluso por muchas otras cosas que aún debemos a los artistas que dan la oportunidad de expresarlo. Lo intangible lo inmaterial, no excluye lo real e inversamente, pero explica la naturaleza híbrida de las obras que ahora pertenecen a la llamada realidad aumentada.

Una metáfora práctica permite comprender lo que hacen los artistas de la comunicación. El concepto de instalación (objeto) como forma ya está totalmente integrado en el lenguaje del arte contemporáneo. Es la interacción entre esos objetos que hacen sentido además de tenerlo. La instalación, se apropia entonces por extensión a un nuevo espacio que tiene un significado más allá del ojo. ¿El arte no es, en efecto, causa mental, antes de ser sólo la percepción?

2.2.1 -Valores estéticos.

Tomamos dentro de este acápite los valores que más destacan dentro de la estética analizada: lo feo, lo siniestro, el horror, la ironía. En la segunda mitad del siglo XVI fue abriéndose paso la idea de que una obra de arte podía visualizar un asunto desagradable, feo, de modo atractivo y que la representación habilidosa y con talento de estas escenas compensaba su efecto angustioso. Caravaggio (1570-1610) fue decisivo en la normalización

de esta estética del horror y con ella se familiarizó Rubens en sus años italianos (1600-1608). Esta fascinación por el horror alcanzó su ápice en Nápoles entre 1630 y 1660, pudiendo hablarse de una estética del horror en cuya formulación fue decisivo el poeta Giambattista Marino (1569-1625). Marino defendía el horror no como estrategia para transmitir un mensaje, sino como el mensaje en sí. Más tarde en el siglo XIX la obra de Howard Phillips Lovecraft es parte de una tradición que tiene su origen en la teoría estética de lo sublime. Sin embargo, la obra de Lovecraft es mucho más que la tradicional estética del gótico clásico; en ella se entrelazan también la tradición del gótico americano de Edgar Allan Poe y Charles Brockden Brown y una cosmogonía única de complejidad a lo Tolkien. En la obra de Lovecraft se manifiesta la idea del terror cósmico, que violenta la realidad habitual. Parte de su proyecto para atentar contra el mundo que conocemos consiste en presentar un tipo de transgresión maligna, no en un lugar y tiempo remotos, sino en la aparente seguridad de lo familiar. Edgar Allan Poe presenta en algunos de sus escritos una sensación de extrañamiento que deriva en horror. En sus relatos, la sublimación se presenta como la única posibilidad de superación de este horror inmediato, y se manifiesta en dos actitudes básicas: la vivencia del horror como espectáculo; y la posibilidad de narrar la situación aterradora. Esta consideración sublime del horror es lo que habilita un posible vínculo entre estas expresiones y el tratado de Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*.

A través de un análisis filológico exhaustivo, Freud descubre la clave para comprender lo siniestro. En alemán, *Unheimlich*, literalmente, "inhóspito", quiere decir muchas cosas, tan generosa es la semántica de este término que en su definición incluye también a su antónimo: *Heimlich*. *Heimlich* puede referirse a algo que nos resulta familiar, agradable, pero también a algo que está oculto, a algo *Unheimlich*. Un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve a asolarnos con su terrible rostro familiar. Se entiende entonces que lo siniestro genere atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad. Es preciso buscar las huellas de lo siniestro en el arte. El arte actual (cine, plástica, literatura, etc.) da sobrados ejemplos de este canon estético. "Un índice de insuficiencia y el carácter incompleto de nuestra filosofía del arte y el gusto es el hecho de que hasta la fecha sólo hay un intento significativo para establecer una teoría de lo feo. Sin embargo, lo malo y lo bello se relacionan inseparables" (Schlegel, F, 1996, p. 68).

Esto escribe Schlegel en 1795, y Rosenkranz parece aceptar su apelación cuando, en 1853, publicó su estética de la fealdad, proponiéndose como el primer autor que dedica a este tema

un tratamiento sistemático : debate que no se limita a la enunciación teórica de principios abstractos , sino que se configura como una verdadera fenomenología de lo feo, lleno de ejemplos extraídos de diversos campos, natural , social , moral, físico, de arte y literatura , y especialmente contemporánea , que muestra a un primer Rosenkranz , como un conocedor crítico . Vuelve más tarde a el análisis de estos diferentes enfoques, tanto sistemáticos como descriptivos, para profundizar en el conocimiento de lo feo. Lo que se desprende de las páginas de su *Estética*, que se configura como la descripción de un camino dialéctico que termina con una conciliación de la fealdad en lo bello. Figura emblemática del centro, en la habitual división de la escuela hegeliana en izquierda y derecha. Rosenkranz es el portavoz de una posición moderada y es precisamente en el contexto de la reflexión estética desarrollada en este horizonte de pensamiento que el discurso sobre lo feo, se convierte en una parte integral de la meditación estética, entendida como una verdadera investigación filosófica sobre la esencia de la belleza.

Siguiendo el razonamiento de Miguel Salmerón en torno a lo feo, podemos hablar de su comprensión en la estética moderna, sin olvidar que la aceptación de lo feo, con cierto estatuto propio, por la estética tiene una larga historia. Quizás es en primer lugar necesario fijar de algún modo qué significa feo. Esto no puede ser entendido cuando se toma estética y arte como sustancias supratemporales e invariables. El arte y la estética son realidades históricas. La belleza del cuerpo durante los siglos XVI y XVII se consideraba una muestra de la bondad del alma. Adán antes del pecado, fue creado a imagen y semejanza de Dios, es decir, bello. La encarnación de Dios tenía que ser necesariamente bello y, lógicamente, un buen príncipe debía ser representado bello. Del mismo modo, los pintores que a principios de la época moderna quisieron pintar a personajes de mala voluntad, los afearon deliberadamente. El género de la caricatura, que empezó a desarrollarse en el siglo XIX con Daumier, se sentó definitivamente en el Renacimiento, gracias a artistas que contribuyeron a la definición del canon de belleza. Leonardo da Vinci por ejemplo, realizó numerosos dibujos conocidos con el nombre de *Grotescos* y Durero dibujó esquemas en los que las proporciones del rostro humano estaban sistemáticamente distorsionadas. Las escenas de la pasión de Cristo que representan los martirios de santos, muestran en esa época y, en ocasiones, con posterioridad, figuras de verdugos y enemigos del cristianismo, cuyas caras consisten en caretos grotescos, bocas sin dientes, narices torcidas o aguileñas y miradas torvas y cuyos cuerpos son deformes jorobadas, enanas, o con bocio. Durante el s. XVII, la exploración de la fealdad ya no revistió sólo una simbología moral. Ello condujo a un inventario pictórico que establecía los rasgos de cuerpos desmedidos en galerías de cuadros que poseen cierto aspecto

de colección de formas extraordinarias, de gabinete de curiosidades. En España en particular, las mujeres barbudas de Cotán o Ribera aparecen junto a figuras terriblemente obesas, como *La monstrea*, de Carreño de Miranda o enanos y enanas de cuerpos deformes y a veces de inteligencia nula, como los que pintaron Velázquez y Rodrigo Villandrano.

Pero esto suena muy diferente cuando nos enfrentamos con inventarios de obras contemporáneas, cuya crítica pierde consenso en materia de dirección, materiales, público y objetivos del arte. Todo lo cual hace tambalear sus tesis de valor, calidad o significado. Sostenemos una perspectiva de análisis que reconoce en las emociones subjetivas los elementos más significativos de la vivencia estética y que, en consecuencia, considera e incorpora emociones negativas a la noción de goce estético. De este modo, es posible sostener que las categorías de lo sublime y lo siniestro promueven una nueva pretensión de la subjetividad en el campo de lo estético, enriqueciendo el concepto de goce al incorporar aquellas emociones de tono negativo que resultan intrínsecas a la realidad anímica del ser humano.

Sin duda, es por lo tanto, Hegel quien representa el punto de partida para una reflexión sobre la fealdad artística, que ya no se concibe como lo contrario de la belleza, sino como una de las muchas formas que el arte moderno puede y debe tomar. Al abordar más específicamente la estética de la fealdad, no podemos hablar de la influencia de la reflexión de Kant sobre lo sublime al borde de la representabilidad de lo que es malo, que emerge con maestría en las páginas de la *Crítica del juicio* y *Antropología pragmática*, y, sobre todo, la noción en la concepción kantiana de magnitud negativa.

Kant, Hegel y el horizonte post- hegeliano, no son las únicas claves para la interpretación de la belleza. La figura principal del pensamiento de Rosenkranz : es la ambivalencia , entendida como la oscilación entre posiciones opuestas y referencias en la recomposición de una unidad de núcleo teórico , y que tenga sentido positivo que indica la irreductibilidad del filósofo a una tradición única , y un horizonte de la reflexión ya adquiridos , no es posible entender su obra sin un enfrentamiento directo con la " materia viva " de sus páginas y numerosas referencias, explícitas o no , desde las cuales se desarrollan.

En el curso de su estética de lo feo, varias instancias ambivalentes han influido en la escritura de su obra, caracterizada por la oscilación entre la adhesión a la filosofía hegeliana, a menudo sólo se construyen como una estructura formal de una idea que luego se desarrolló de forma independiente, y la proximidad a la reflexión de la estética del siglo XVIII.

Los comienzos del pensamiento estético tienen lugar sobre una base metafísico-trascendente. La teoría platónica de las Ideas promovía una identificación de la cúspide de lo auténticamente existente, la idea de lo bello, por así decirlo, la Idea de las Ideas, con las de la Unicidad, la Verdad y la Belleza. Sobre esta base, el pensamiento estético se ha limitado a la constatación de la presencia de lo bello y a la medición del grado de esta presencia. Para la tradición metafísica, ni lo falso ni lo malo ni lo feo tenían estatuto de realidad propia, eran sólo lo carencial, lo que todavía no era, o lo que estaba en tránsito para llegar a ser, pero sin que ese ser procediera de ellos. En el ámbito de lo teórico, lo falso era una ausencia relativa de lo verdadero, y en el ámbito de lo práctico, lo malo una ausencia relativa de lo bueno. Ambos constataban el enorme abismo existente entre el mundo inmanente y el trascendente. Lo mismo que el mal era entendido por la tradición metafísica por una *privatio* del bien, se establece que lo feo es una *privatio* de lo bello.

Sólo con la subjetivación general de la estética, sólo con la renuncia a otorgarle a lo bello un carácter ideal e intemporal, sólo con la conversión de lo bello en la categoría de un juicio, puede lo feo obtener su propia entidad: subjetiva y sentimental, pero dotada por fin de un estatuto propio.

Este cambio tiene lugar en el siglo XVIII. Lo bello dejó de ser un atributo trascendental del ser y se transformó en una categoría del juicio estético. En Baumgarten y en los británicos (en Shaftesbury, Burke y Hume lo estético pasa a formar parte del reino del sentimiento). En cambio, los artistas actuales ven en este estado amorfo del arte contemporáneo un obstáculo para saber cómo proceder, mientras comisarios y otros profesionales del mundo artístico luchan por diferenciar el arte relevante del que no lo es. Y por lo general el público se halla sumido en un estado de confusión, sin capacidad de tender puentes entre el arte ecléctico de la actualidad y el arte del pasado.

Preguntarse por esta posición ha de llevar consigo un reconocimiento implícito de las peculiaridades de las diversas épocas y culturas. Cito al profesor Salmerón: “Así se abre el camino para asumir que lo feo para una cultura no ha de serlo forzosamente para otra”. Al menos hasta que a finales del siglo XIX se empieza a valorar positivamente el primitivismo, un hombre occidental que tuviera en sus manos una máscara africana la tendría por fea. Igualmente un africano consideraría fea una crucifixión pintada por Mathias Grünewald. Este último erigió en el centro del políptico de la iglesia de los Antonianos de Isenhheimla, *Crucifixión* un Cristo en una cruz gigante, desproporcionado en comparación con la estatura de los personajes que le rodean, y clavado en dos maderos mal descortezados, tal y como escribió Huysmans. Al igual en algunos cuadros de Rembrandt o de Goya representan cuerpos

sangrientos, verdugos de rostro abominable o visiones de pesadilla de las que nos apartaríamos si fueran reales.

A principios del siglo XX, el filósofo Conrad Fieldler criticó el sistema que tendía a reducir el arte a la insignificancia: a su juicio el primer error de la estética consistió en asignar al arte la única función de traducir lo bello. Las obras de arte no están destinadas en forma exclusiva a satisfacer nuestra aspiración a la belleza. También pueden transmitir un mensaje, una advertencia o un grito de rabia que exprese la rebelión ante la fealdad del mundo, ante la injusticia y la pobreza. Cosas que en el s.XV se plasmaban como lo inaceptable, como la fealdad extrema mediante la muerte de Dios, la crucifixión.

En ruptura con la tradición europea y los valores encarnados por sus predecesores, los artistas de las vanguardias reivindican una mirada nueva y un retorno a lo primitivo. E incluso es posible que resultara para él insoportable si se le dijera que una imagen de ese tipo es una representación de la divinidad.

Sin llegar a constituir un movimiento, el primitivismo atraviesa todas las estéticas que se desarrollan en el inicio del siglo XX. Otros movimientos, como los *Fauves*, los expresionistas, los cubistas, encuentran en ello la materia de una regeneración plástica, en el arte primitivo, llamado por entonces arte negro, el arte popular, los iconos, el arte gótico. Más tarde, el arte feminista, surgido en la década de los años 1970 y que desafió ideas consagradas acerca de la universalidad del gusto, la calidad y los estándares estéticos, confluyen en estas aseveraciones. Estas críticas señalaron que el canon, ese catálogo autorizado de obras maestras y maestros históricos distaba mucho de ser neutral y reflejaba una parcialidad específica eurocéntrica y masculina. Da ejemplo de esto la historiadora del arte Linda Nochlin en su artículo *¿Por qué no hay mujeres artistas?* (Revista Art News, N.Y: 1971). Ella misma respondía analizando las barreras institucionales que históricamente habían impedido a las mujeres artistas alcanzar la paridad con los hombres. El desafío a las verdades históricas coincidió con la aparición de otro fenómeno, la posmodernidad, y que en parte la alimentó.

La conversión de lo bello en una categoría estética y su puesta en pie de igualdad con otras, lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo grotesco, lo terrorífico y lo feo, abre enormemente el abanico de manejo y creación de formas estéticas. En este proceso tiene un papel decisivo lo feo. El asentamiento de la vida en las grandes ciudades, las apariciones de la fotografía y del arte de vanguardia y el avance del diseño industrial propicia que muchos objetos pasaran de ser feos a ser bellos, o al menos estéticamente aceptados.

En las obras de ficción del arte, la literatura, el cine, lo feo no tiene ningún elemento intrínseco cuando es descrito por el artista en la fealdad física, más perversa y grotesca, que a

menudo se acompaña por la maldad espiritual. Piénsese en el Ricardo III de Shakespeare, o una bruja de Goya. Parece que estos autores operan una simplificación de los datos reales, en el aislamiento de los elementos, tanto físicos como morales, puramente negativos y hacen que coincidan entre sí. Otras veces la monstruosidad física va acompañada de una degeneración moral, se resuelve en cambio, en otros casos, en la elevación espiritual: el caso del *Jorobado de Notre Dame* de Víctor Hugo.

Afortunadamente, en la vida real lo malo es mezclado con otras cualidades que mitigan y lo ablandan: una cierta suavidad de movimiento, un tono de voz agradable, etc. El arte recorta el contenido, destaca las características significativas de un fenómeno y se eliden los significantes mismos que tienen que ver con lo malo. El arte es idealizado y por lo tanto el mal se convierte en mal absoluto como la belleza idealizada es siempre una belleza absoluta, en la vida en cambio, lo malo se mezcla con el caso real.

La estética de lo feo de Karl Rosenkranz, su tratado, no es adecuado a nuestro tiempo: es la concepción de lo feo como una negación de la perfección, el tipo de exposición no es adecuada para el lector moderno. A pesar de estas dificultades de lectura Rosenkranz, proporciona algunas ideas interesantes, como la teoría de los diferentes tipos de mal: la ausencia de forma definitiva, la mala conducta, la desfiguración o deformación. Quizás taxonomías arbitrarias con un exceso de esquematización, heurísticamente no significativas.

¿Por qué, entonces, se puede leer Rosenkranz, por qué sigue presente? Después de los experimentos más audaces de todo tipo de vanguardias, el hombre moderno ha sido privado de la autonomía de juicio estético. El arte contemporáneo puede ser aterrador por su lenguaje innovador, ya que nuestra época no se atreve a hacer sólidas y seguras evaluaciones, sin concesiones de mérito. Los verdaderos monstruos no son los enanos, los monstruos, los lisiados. La fealdad en la naturaleza siempre es mitigada por otras características positivas. Tal vez las nuevas criaturas de miedo son los que siguen ciegamente las modas, las tendencias y consumos obligados. Son personas reales, pero podrían muy bien ser los protagonistas de las obras del Bosco.

Sin embargo, sería totalmente erróneo que se pensara que la estética sólo atiende a los diversos caminos y a los cambios temporales del gusto. Este supuesto es válido para algunas líneas de investigación de la teoría del arte, por ejemplo para la iconología. Pero si se piensa que la estética ha de ser filosófica y ha de incluir una filosofía del gusto y una filosofía del arte, aquella propuesta relativista no puede ser satisfactoria. Sin embargo no se puede comprender el tránsito de una estética subjetiva y subjetivista como la de los británicos del siglo XVIII a la Filosofía del Arte de Hegel y Rosenkranz sin pasar por Kant. A diferencia del

posteriormente comentado Hegel, Kant era poco sensible a las bellezas del arte. “Pero esa misma limitación de sus gustos artísticos le hizo penetrar muy hondo en los problemas fundamentales de la estética, librándole de la continua distracción a que expone el trato con las obras maestras” (Menéndez Pelayo, 1993, II: 13).

En Kant la cuestión del juicio estético pretende ser llevada a una intersubjetividad por medio del llamado libre juego de las facultades. Las facultades que están en juego son las de la sensibilidad y el entendimiento. En el caso de que este juego se lleve a cabo armónicamente, el objeto que ha suscitado ese juego es llamado bello. En caso de que ese juego, debido al ilimitado tamaño del objeto o de su incontrolable movimiento, no de lugar a ninguna armonía, esta relación, que no puede ser considerada objeto será llamada sublime. En este caso hay que recurrir a la razón para evitar el abismo. La razón teórica puede pensar el infinito, como superación de la falta de armonía de lo sublime matemático. Por su parte la razón práctica puede concebir el sacrificio de uno mismo como superación de la impotencia producida por lo sublime dinámico.

Si antes señalábamos que una estética filosófica debe estar compuesta de una filosofía del gusto y una filosofía del arte, está claro que Kant dio lugar a la primera. Si Kant asentó los fundamentos teóricos de una filosofía del gusto, Hegel situó el arte sobre una base filosófica. ¿Cómo procedió Kant? Estableciendo, como consecuencia de su estudio filosófico, que el juicio estético es subjetivo, pero que la facultad de juzgar es objetiva o al menos intersubjetiva.

¿Cómo procedió Hegel? Concluyendo que el arte ha contribuido a la formación de lo general (“*Die Bildung des Allgemeinen*”) y por lo tanto de la verdad, a pesar de que su papel principal ya haya culminado (Miguel Salmerón Infante, 2009).

Sucesora de la modernidad, la posmodernidad retoma muchas de sus características: objetividad, unidad y racionalidad, aunque sólo para vaciarlas de contenido. El hecho de que se defina como un conjunto de negaciones dificulta explicar que es la posmodernidad, y las múltiples definiciones posibles la envuelven en cierta confusión. Pese a ello, la posmodernidad, considerada por consenso fruto de la realidad globalizada y mediática de la era del capitalismo tardío en que vivimos, ha calado en la cultura general. Puede apreciarse como aceptación de las representaciones de la realidad en detrimento de la realidad en sí misma. Ha incidido vivamente en las consideraciones estéticas. Bajo dicho influjo, Zemach (*The reality of meaning & the meaning of "reality"*, London: Phaydon, 2001, p. 89) realiza una serie de aplicaciones a la ontología, la filosofía de la mente, y la estética, de dos tesis nominalista: en primer lugar, que todas las cosas que encontramos (casas, gatos, gente,

sinfonías, y también el pelo, la leche, de color rojo, y amor) son tipos, y en segundo lugar, que las cosas son ontológicamente incompletas. El uso de estas nuevas ideas, se ofrecen simple y metafísicamente como soluciones frugales, se ofrecen como respuesta a una gran cantidad de preguntas que han acosado a la filosofía desde Platón.

La teoría de Eddy Zemach (Eddy Zemach, ,2000) que trata de conciliar dos aspectos contradictorios a primera vista de las propiedades estéticas, plantea: por un lado, las propiedades estéticas se producen o sobrevienen de las propiedades no estéticas “a través de un medio especial, a saber, el deseo”. “Por otra parte, las propiedades estéticas son reales: son “las características de las cosas como son en sí mismos “(C.f, p. 129). El éxito de esta teoría se apoya en que concilia el realismo y el anti-realismo de las propiedades estéticas. Los filósofos en general, también Zemach, coinciden en que existe una relación entre las propiedades estéticas y las propiedades no- estéticas. Este enlace puede ser de tres tipos: de ocurrencia, las leyes de inducción necesarios (es posible añadir "emergencia"). La relación de ocurrencia es una relación de dependencia y co-variación: X se produce en Y si X depende de Y y si, X puede variar si Y varía. Por ejemplo, el dolor se produce en la irritación de los tejidos si depende de la irritación y puede que no sea el cambio en el dolor sin cambio en la irritación. Del mismo modo hay ocurrencia estética si, por ejemplo, no puede haber cambio sin un cambio de las propiedades estéticas de propiedades no-estéticas. Una variación de la propiedad estética no puede concebirse sólo como variación de sí misma, es necesario considerar otras propiedades, materiales, simbólicas, etc. En otras palabras "No podemos concebir que dos objetos X e Y se diferencien sólo en términos de sus propiedades estéticas y sin incluir otras cualidades, otras maneras” (p. 130).

Si X e Y son estéticamente diferentes, debe haber una diferencia no estética entre ellos. Esta opinión está en un primer momento contra el ejemplo - ya clásico y un poco trillado, de Borges: el *Don Quijote de Pierre Menard*, absolutamente idéntico al texto de Cervantes, pero escrito por Pierre Menard, Zemach siguiendo a Antoine Danto (Antoine Danto, 1989), distingue propiedades estéticas intrínsecas y propiedades estéticas relacionales. En el caso de *Don Quijote de Pierre Menard*, propiedades estéticas intrínsecas son idénticas (la letra es casi el mismo texto), pero las propiedades estéticas relacionales son diferentes: este texto no fue escrito por Cervantes, tampoco al mismo tiempo. Así que, finalmente, no es un contra-ejemplo: los dos textos (el de Cervantes y el de Pierre Menard) no tienen las mismas propiedades estéticas y de hecho no tienen las mismas propiedades no-estéticas, esto es coherente con el punto de vista de la ocurrencia.

Podemos distinguir los siguientes tres tipos de propiedades, siguiendo a Locke: las primeras

propiedades que son las propiedades de las cosas reales (*noúmeno*), propiedades secundarias que son las propiedades de las cosas reales como aparecen a la mente, al espíritu (*phénomènes*). Las propiedades terciarias, son las propiedades de fenómenos significantes, los que van a través de la mediación de intereses y están coloreadas por nuestros deseos. Según Zemach (Edy Zemach, Ob. Cit. p. 140), las propiedades estéticas son terciarias, precisamente porque " están coloreadas por el deseo. " sugiere dividir las en dos grupos: el primero que incluye "bello" y " feo " y el segundo " chillón ", " vulgar", "delicado", " graciosa". La diferencia entre estos dos grupos, es que las propiedades del primero "informa sobre el valor total de una cosa, sin decir cómo esta cosa tiene este valor", mientras que el segundo grupo de propiedades "dan una descripción más detallada del objeto al que están asignadas", y debe ser puesto en un tercer grupo de propiedades estéticas, tales como "trágica", " dramática". Cabe señalar que estas propiedades son principalmente relativas a los espectáculos, antes de ser aplicadas al texto. Hay una transferencia visual y auditiva. Zemach sitúa en un extremo del espectro la belleza y la fealdad, pero también " la unidad, la coherencia, el equilibrio, la armonía, la potencia, la significación, es decir, la tensión y sus opuestos. Para él "estas propiedades reflejan el deseo" (p. 140): "El medio a través del cual las propiedades fenoménicas no estéticas son filtradas para devenir propiedades estéticas generales, es un deseo cognitivo. El mérito estético general de una cosa depende del grado en que satisface nuestro deseo, de organizar el mundo desde un punto de vista perceptual y conceptual, para que sea accesible a nuestras facultades cognitivas" (p. 141).

Deseo cognitivo significa una combinación de deseo y conocimiento. Mediante la introducción de este deseo se forma un compromiso entre el orden y la variedad. Zemach incluye tanto la mayor parte de algunas teorías ontológicas y cognitivas de la estética clásica, pre-kantianas, como las más actuales. No da realmente la clave de la dualidad de las propiedades estéticas. En efecto, la noción de deseo cognitivo no da ninguna indicación precisa sobre el modo de detección de las propiedades en las cosas mismas. Esto es así, ya que las propiedades estéticas son a la vez propiedades de las cosas mismas, al mismo tiempo que ellas son relativas y están relacionados con el deseo cognitivo. Él desarrolla su teoría ontológica de las propiedades dentro de una teoría del juicio estético y, finalmente, esta teoría postula finalmente el acuerdo que es la base de la detección de las propiedades. Las definiciones de lo feo y lo bello supone una armonía entre la mente, el espíritu y la estructura ontológica del objeto estético. Por ejemplo, la riqueza y el orden que definen la belleza pertenecen a la vez a la realidad (la riqueza) y al acuerdo entre la mente y la realidad (orden). Por tanto, es necesario tratar de aclarar esta dualidad, ampliar la ontología de las propiedades

estéticas y de las estructuras ontológicas. En otro sentido la pobreza realza lo feo en las obras de Tim Nobel, Sue Webster y el mismo Pistoletto [2.8], [2.9], [2.10].

La Estética moderna considera que lo feo es el predicado de un juicio que expresa un sentimiento de rechazo. La dificultad de definición de lo bello o lo feo no depende de sus características intrínsecas, es decir, ese grado de complejidad no es de naturaleza intelectual, no depende de la noción, sino del efecto emocional más intenso y perturbador de lo feo que de lo bello.

No se puede decir, al menos en términos modernos, que haya una dependencia, en cuanto a subordinación, de uno y otro. Más bien, se puede hablar de una imagen que podría servir para caracterizar la relación de uno y otro: dos extremos de un segmento emocional en cuyos puntos intermedios estarían lo sublime, lo patético, lo pintoresco, lo terrorífico, etc.

2.3 -Estructuras ontológicas en una obra de arte: “lo pobre” como Indicación y Énfasis.

En este punto desplegaremos por estratos la estética pauperista: estrato metafísico, ontológico, semiótico y de sentidos subjetivo en lo concerniente al gozo estético. Ya que en la teoría estética de los últimos años se ha discutido con profusión sobre la dualidad existente en la obra de arte, entendida como objeto *princeps* de goce estético y como producto de consumo. Una parte importante de las consideraciones críticas se han dirigido decididamente hacia el polo económico y de consumo, o hacia la consideración del arte como objeto de lujo. Otra, en cambio, hacia la clara consideración del objeto artístico como objeto de goce estético. Pero a finales de los años setenta la obra *Kunst=Kapital* de Joseph Beuys se decantaba por la ecuación arte igual de dinero. Beuys escoraba claramente su posición hacia la consideración del arte como producto económico y de consumo. Más tarde Damian Hirst ofrecía otra prueba fehaciente de la obra de arte como valor de cambio, se trataba de *La imposibilidad de la muerte en alguien vivo*, un tiburón en formol. Esto nos permite introducir el territorio de nuevas imágenes y significados directamente unidos a la pobreza y en su extremo la miseria. Pasada la bohemia la pobreza continúa fascinando en el arte contemporáneo. Y es desde muy antiguo que este sujeto interesa a los artistas.

Con el acto de Indicación señalamos en la estructura ontológica, en la materialidad misma, de una obra de arte, una dimensión que llamamos estética pauperista. Acto de indicación en el discurso que es quien sostiene la materialidad de dicha obra de arte. No sólo

para referirnos a la pobreza material, también al énfasis de sentido, cierta desmesura del rasgo, que así denominamos “lo pobre”. Con ello podemos historizar internamente esta noción de estructura en la estética pauperista. Lo que hasta 1954 en España, sólo fueron esfuerzos aislados por entroncar con el arte contemporáneo sobre todo europeo, adquirió un nuevo cariz a partir de entonces, fruto de las iniciativas del Museo de Arte Contemporáneo, y de la publicación de libros como *El arte abstracto* de Antonio Aróstegui, (Granada: Ediciones Cam, 1954) y, sobre todo, de la apertura de la Galería Fernando Fe. En aquel año varios jóvenes pintores madrileños, Gerardo Rueda, Luis Feito, Francisco Farreras, entre otros, pugnaban por hallar su camino en la abstracción. El interés por la obra de Klee fue una constante de buena parte de la joven generación de pintores madrileños de los cincuenta. Junto a otros españoles como Chillida, Manuel Rivera, Rafael Canogar quien señalara el predominio de una abstracción lírico-mágica, en estos, cuyos principales referentes eran Miró y Klee (Lopez Manzanero, J, A., 2006, p.257). Apoyados en esta singularidad, analizaremos las estructuras ontológicas.

Las estructuras ontológicas se introdujeron en la estética por obra de Ingarden (Roman Ingarden, 2010), Currie (George Currie, 1989), y Levinson (Jhon Levinson, 2007, pp 416-19) Sin embargo introducen estas entidades de muy diferente manera: si Ingarden implementa una ontología de la composición de una obra de arte, Currie y Levinson interesados en seguir un camino heurístico por el cual el artista descubre una estructura, por ejemplo, Beethoven descubre la estructura de una sonata para piano solo. Se trata de un renacimiento de la pareja conceptual descubierta versus la invención subyacente a la polaridad del realismo y el anti-realismo, ya sea en todas las disciplinas normativas, la ética, la epistemología y estética o bien sólo en la estética.

Para Ingarden la ontología de la obra se lamina, se estratifica y a cada estrato le corresponde un tipo de estructura ontológica. El ejemplo que da Ingarden es el de un poema que debe distinguir una capa sonora, otras gramaticales, más un estrato imágenes. Los estratos no son estructuras ontológicas, para mencionarlo con mayor precisión hay que decir que las estructuras son estratiforme (cf. Ingarden 1964, p. 143 y 149). Hay un estrato *S*, que corresponde a una estructura *S*, por ejemplo, el estrato gramatical contiene los universales, mientras que el estrato imágenes contiene los particulares. Ingarden llamará estructura ontológica de una obra de arte a la estratificación de las entidades que pertenecen a distintas categorías. La complejidad ontológica de la estratificación es independiente de la riqueza o la profundidad de la obra: un film de entretenimiento, sin más pretensiones es una estratificación

muy compleja, donde, por ejemplo, el estrato sólo sonido puede tener por sí mismo una estructura muy rica. Esta idea proviene de la hipótesis fenomenológica sobre la sedimentación de capas de significado en una entidad comportando propiedades intencionales (propiedades que dependen del observador en el vocabulario de la respuesta depende en el vocabulario de Searle (Jhon Searle, 2009, p. 254) de la respuesta de otros autores). La dificultad ligada al concepto de estructura ontológica es que esta estructura difiere de las estructuras puramente físicas o incluso estructuras formales (lógica, semántica), en todo caso siendo dependiente, ya que: difícilmente se puede imaginar una estructura ontológica flotante, sin amarre en las estructuras existentes.

Enfoquemos aquí a Millares como arqueólogo, entre las taxonomías del viejo gabinete científico y las pulsiones arcaizantes del propio artista, se extiende una arqueología con epistemes ontológicos, metafísicos en algunas de sus expresiones más radicales. Quien deja de mirarse en el espejo de las ciencias naturales para, en parte hacerlo en el del arte, y su Cuadro 61-A de 1959 así lo muestra [2.12] Las irrefutables verdades científicas sobre las que se fundó el Museo Canario, tan visitado e inspirador del pintor y que explicaban la cultura en función de datos biológicos, son hoy un retrato de época. Pero funcionaron como escenario, con sus salas atestadas de osamentas y guanches embalsamados, donde se produjo la llamada de los orígenes, que Millares creyó oír en su interior. Como una estructura ontológica se asentaba sobre la presunción surrealista de que el inconsciente es una estratificación arqueológica en cuyas capas inferiores pervive un ser primitivo que puede emerger [2.11]. Desde el interior de la propia estructura ontológica, mediante un rito de alteración, o mejor dicho auto-alteración artística puede entrar en el círculo del aparecer. En el caso de Millares pasaba por deformar violentamente el lienzo mediante pliegues, desgarros y costuras al modo de las mortajas prehispánicas y por activar las grafías de aquella cultura extinguida con descargas pulsionales [2.15].

¿Qué entendemos por la estructura ontológica en general, frente a la ontología de la obra de arte? Un conjunto de entidades primitivas y de relaciones entre estas entidades. J. Bacon (J Bacon, 1.995, p.235) define una estructura ontológica S de la siguiente manera:

$$S = \langle T, R, W, \alpha \rangle$$

Donde T es un conjunto de tropos, R una similitud de tropos, W , el conjunto de mundos posibles y α mundo actual.

En la ontología de la obra de arte, el concepto de estructura ontológica se amplía para incluir el mismo proceso por el que ella es descubierta o construida por el artista. La metafísica de orientación realista o antirrealista orientación depende en cierta medida del proceso de

calificación. La estructura ontológica de las obras de arte *Sa* después de Gregory Currie es la siguiente:

$$Sa = \langle X, s, H, D, t \rangle$$

Donde *X* es un individuo, *Sa* una estructura, *H* (para la heurística) el proceso por el cual el artista ha logrado descubrir la estructura de *D*, de esta estructura en el momento *t*. La introducción del proceso *H*, el heurístico interpretativo, que hable de la estructura *Sa*, permite escapar de un platonismo de la estructura, donde ellas preexistirían a su ejemplificación en las diferentes obras de arte. Pero el precio a pagar por escapar del platonismo de estas estructuras es aclarar la naturaleza misma de la relación *H* (como una de las dificultades de las estructuras ontológicas en general; siendo necesario aclarar la naturaleza de la semejanza entre los tropos, sin presuponer los universales que guían la construcción de clases de similitud).

J. Levinson cambia el concepto de estructura de la obra de arte con la introducción de la estructura indicada mediante la especificación de la naturaleza de esta relación *H*. Según J. Levinson (2007, p. 96), no se reduce la estructura ontológica de algo independientemente del artista y de la relación entre él y la estructura de esta indicación. "Esta relación de indicación consiste en poner en asociación un agente con una cosa que se indica. Una indicación es siempre selectiva y tiene como objetivo poner de relieve un aspecto de una realidad más amplia, más global. Así, que indica, muestra, este individuo desconocido (...)". "(p. 417).

El acto de indicación artística a diferencia de la indicación no artística, según Levinson, deja un rastro, aunque se puede argumentar que una indicación de peligro, por ejemplo en una señal de tráfico, es también una traza, aunque reacios para comparar el ingeniero de caminos y puentes con un artista, ya que el panel es una señal, a diferencia de una obra de arte. En este sentido la transición artística no es transitoria. La razón de esto es probablemente que la estructura indicada en este caso es una muestra a disposición de los artistas, ella es capaz de "poner algo nuevo en la cultura que lo rodea" (op. cit .p. 421). En este sentido hay una historicidad de la estructura ontológica de la obra de arte y el concepto de estructura indicada tiene el mérito de poner de relieve el hecho de que la estructura ontológica de la obra de arte, presupone la presencia de subjetividad e intencionalidad. Aunque no necesariamente se expresa por el mero hecho, de que el descubrimiento de una nueva estructura, significa que se indica, lo que presupone la subjetividad e intencionalidad, incorporadas en el trabajo. La ventaja de este concepto es la de historizar internamente y no contingentemente, la noción de estructura. Pero ni existe el ojo en estado salvaje ni el arte puede abrogar la mediación del lenguaje por lo que tras el giro lingüístico de los años sesenta el mito del primitivo se

convirtió en uno de los blancos preferidos de arqueólogos y antropólogos posestructuralistas y artistas de diversos perfiles.

2.4 - El cambio de paradigma estético.

Podríamos afirmar que hoy ya no seducen los primitivismos, pero si adquiere interés el socavamiento de la arqueología, que en algunas de sus manifestaciones o de las posiciones del pintor consigue la identificación del observador con lo observado, el compromiso ético con la memoria de los muertos y la conciencia de la discontinuidad del tiempo (De Santa Ana, 2007, p.7). El primitivismo, uno de los caballos de batalla de las vanguardias, es hoy una de las fantasías recurridas desde distintas posiciones intelectuales, las mismas que sacuden los cimientos positivistas de las ciencias humanas. Un nuevo campo de tensiones se generan al considerar el artista como arqueólogo y colocar en un mismo plano perceptivo a Millares que erigió su poética informalista sobre las huellas de los guanches y los registros y discursos sobre momias, cráneos, cerámicas prehistóricas, el inconsciente cultural, y el inconsciente subjetivo. En suma una estética construida sobre estos tropos y que dio ricos y complejos resultados como la serie de *Homúnculos* y el *Hombre desaparecido* [2.13] y [2.14].

El artista abre agujeros buscando un subsuelo rico en signos de otros tiempos y agujeros donde esconderse y protegerse. Obsesivo en sus temáticas pero desbordante a la par, entrelazándolo todo, como corresponde al creador de una obra en extremo rigurosa y profundamente coherente. Las transformaciones que se han producido en las artes visuales tras la Revolución Francesa y a lo largo de dos siglos, nos llevan a mirar de otro modo los muchos siglos de imágenes que la humanidad tiene censadas. Las mismas han tenido distintas funciones pero nunca fueron consideradas un equivalente de los juicios intelectuales puros, ni formas de conocimiento, para el cual sólo el lenguaje escrito o hablado era relevante. Hoy consideramos que las obras de arte forman un cuerpo de juicios perfectamente equivalente a los de la filosofía, la ciencia o la religión. Esta nueva manera de mirar ha convertido a las imágenes artísticas, incluidas las del cine, la fotografía y los nuevos soportes, en pensamientos visibles. Hoy podemos analizarlas como juicios intelectuales sobre su tiempo y su espacio y en los casos supremos, sobre los destinos de lo humano en general. Todos los campos del saber y de la experiencia han sufrido transformaciones muy radicales en los últimos cien años y en el caso que nos ocupa es visible ya desde 1954 [2.16] Si bien, el arte ha sufrido estas transformaciones, no es tan claro decir que puedan detectarse avances comparables a los de las ciencias puras o a los de la técnica. Ya que no siguió unos desarrollos

regulares a partir de pautas estables, como había venido sucediendo desde el renacimiento italiano hasta la aparición de las primeras vanguardias.

Iremos un poco más atrás en el tiempo, si puede hablarse históricamente de un giro lingüístico en las artes plásticas, o un cambio de paradigma, este debe situarse en el cubismo. El artista cubista abandona el punto de vista único y adopta puntos de vista diversos, múltiples, sobre un mismo objeto, ello incide de manera decisiva sobre la organización de la imagen y sobre la relación entre espacio figurado y plano pictórico (Golding, J, 1993, p.57-59).

Tras las transformaciones habidas durante la IIª República y los proyectos frustrados por el estallido de la Guerra Civil en España, normalidad fue uno de los modos de referirse a la modernidad. La pintura y la escultura trabajaron con determinación en ese sentido cosechando éxitos muchas veces inesperados. El gesto informalista de artistas como Tàpies, Chillida, Saura, Millares, Ràfols, etc., la ironía del realismo crítico de Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Juan Genovés, Equipo Realidad, el lenguaje original de Luis Gordillo, para citar solo algunos nombres conocidos, la actividad polémica de las diversas formas de conceptualismo, socavaron —en ocasiones con su sola presencia, a veces de una forma explícita— la vida acartonada y represiva autoritariamente impuesta, y lo hicieron con obras que desbordaban los límites de la «resistencia política», obras que continúan teniendo vigencia artística, estética y cultural (Bozal, V, Vol.I, 2013, p. 249).

Esta es la historicidad que explica la relación entre la estructura ontológica de la obra de arte y las variaciones del mundo. Nietzsche, un testigo de esta historización, por ejemplo, ha discernido dos tendencias en el arte griego, una tendencia apolínea y otra dionisiaca. Ambas tendencias corresponden a dos tipos de relaciones entre las estructuras: en el primer caso, las estructuras ontológicas de la obra de arte son una especie de velo puesto en un segundo plano o sobre un fondo de pánico, mientras que en el segundo caso, la estructura ontológica de la obra de arte pide prestadas las características dinámicas de desequilibrio de la estructura ontológica del mundo, concebido como un caos virtual (Antoine Danto, 1993, p. 98). Tomemos como ejemplo, el desarrollo de la abstracción en España. ¿Qué es el arte abstracto no-figurativo y no-objetivo? Sin ataduras con el mundo de las apariencias exteriores, se trata, en la pintura, de un cierto plano o espacio animado por líneas, formas, superficies, colores y sus relaciones recíprocas, y, en la escultura, de un cierto volumen animado por planos, llenos, vacíos, exaltando la luz. La no-representación del mundo de las apariencias exteriores implica una técnica, tanto pictórica como escultórica, que no tiene nada en común con la técnica que se deriva de la concepción figurativa. Ambos mundos, el objetivo y el no-objetivo, se oponen

formalmente en su espíritu. El valor emotivo del mensaje resultará necesaria y exclusivamente del valor emotivo intrínseco de las líneas, de los planos, de las superficies, de los colores, en sus relaciones recíprocas, y de los planos, los llenos y los vacíos exaltando la luz. Vacío de todo contenido al margen de la expresividad de los elementos formales en sí mismos, y opuesta a cualquier contacto con el mundo de las apariencias visibles. (Valeriano Bozal, Vol.I, 2013, p.220). Aunque el arte abstracto habría de buscar nuevos derroteros a comienzo de los años cincuenta abocados a superar un nuevo academicismo, con nuevos planteamientos: esencialmente el movimiento, las ilusiones ópticas y la participación del público, siempre al margen de la emoción y de la temporalidad. Es el caso, entre otros, de Duchamp, Calder, Tinguely, Mortensen y Soto. A diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, la abstracción apenas había contado con seguidores en nuestro país, durante el primer tercio del siglo XX. Cuando en 1933 el uruguayo Torres García, miembro fundador del grupo “Cercle et Carré”, intentó crear en Madrid un “Grupo de Arte Constructivo”, se vió abocado a contar con muchos de los componentes de la Escuela de Vallecas, cuyo lenguaje formal giraba en torno al surrealismo. Si bien España participó del auge del arte abstracto, aunque no lo hiciese hasta bien entrada la década de los cincuenta, un lustro después que en Europa. Causantes fueron el peso de la tradición realista española y la tardía incorporación del país al curso del arte contemporáneo, que coincide con la eclosión de las poéticas del “retorno al orden” y del surrealismo. Clave en la aceptación del arte abstracto y su actualidad fue 1949, debido a informaciones llegadas de Francia, y la penetración en Madrid de la crítica catalana, y al surgimiento de una nueva crítica autóctona, más aperturista que la hasta entonces vigente, vinculada al catolicismo-falangista.

Una consecuencia de este cambio de paradigma es una variabilidad de criterios en la detección de propiedades. No se detectan las propiedades estéticas de la misma manera en el paradigma clásico y en el paradigma que le sucede. En efecto, si se acepta la simplificación que hace de la belleza una buena cantidad de información, una congruencia, la *congruentia Partium*, el *congruentia Ordinis*, esta definición puede servir de criterio para distinguir lo bello de lo feo no puede ser operatorio dentro de un paradigma que opera como ruptura, con la idea de congruencia.

2.5 -Lo Feo y la ironía en el arte. Dos indicaciones del realismo.

El discurso estético que situa en su núcleo lo feo hace tangencia con la estética pauperista. Como lo siniestro, lo feo arroja una contigüidad significativa. También la ironía presenta dicha tangencia significativa con lo pobre. Para Rosenkranz era urgente escribir filosofía sobre lo feo, porque lo feo tenía una intensa presencia en el mundo en el que vivía (Juan Antonio Rodríguez Tous, 2009: 39).

A las ruinas les ocurría lo mismo que al clasicismo algo similar a lo que en la tradición cristiano-platónica aconteciera con lo feo, otro tanto con la ironía. Interiorizadas como una negación de la forma artística, a veces como una degradación o depravación moral sin más, son acogidas en una episteme clásica con más resignación que consuelo, conviviendo con sus motivos más pesimistas, como sean las *vanitas*, el *memento mori* y las metáforas de la decadencia o la fragilidad de nuestra existencia (Marchán Fiz, 2010, p.137).

En la *Estética de lo feo* de Rosenkranz pensaba que la presencia de lo feo era un síndrome o complejo de síntomas de su época, que tenía diversas manifestaciones como el comportamiento cada vez más inmoral de las personas, en las tendencias naturalistas del arte de su época o en las formas inmediatas de imitación propias del daguerrotipo o de las figuras de cera. Aun considerándolo su maestro indiscutible y admirado (Cf. Rosenkranz, 1963: p.4), Rosenkranz muestra cierta distancia respecto a Hegel en materia de estética. En su *Sistema de la Ciencia* de 1850, critica la estética hegeliana por dos razones: 1) Rosenkranz no acepta de este la división del arte en simbólica, clásica y romántica y habla de tres fases históricas: etnicismo, teísmo y cristiandad (belleza, sabiduría y libertad) el esquema de Hegel es sucesivo y a él le parece más acertado uno histórico-filosófico 2) echa en falta una metafísica de lo bello. Esta metafísica contiene la tríada bello- feo-cómico (Cf. Funk, 1983: 231).

Rosenkranz nos deja muy claro que su estética defiende dos puntos iniciales:

En primer lugar sostiene que lo feo no es independiente de lo bello, no tiene una propia subsistencia sin lo bello (Rosenkranz, 1996, pp. 38-39).

En segundo lugar: que el auténtico arte debe mostrar la libertad y la necesidad de la libertad y por eso debe aspirar al ideal de lo bello artístico. El arte bueno no debe expresar la casualidad y esto no es sólo válido para lo bello artístico, sino también para la fealdad artística (Rosenkranz, 1996, p.41)

Estos dos presupuestos de la estética de Rosenkranz muestran a las claras que con él no encontramos con una filosofía regresiva que retorna a la noción de fealdad como *privatio* propia de la tradición metafísica de origen platónico. Rosenkranz muestra así ser un epígono hegeliano, no muy consecuente con los planteamientos del maestro (cf. Metzke, 1929:49), en quien confluyen, la admiración por su maestro con cierta desazón burguesa por vivir en un

mundo cada vez más incontrolado, ignoto y feo. En Rosenkranz se da una somatización del conflicto de las facultades del que hablaba Kant en una suerte de malestar en la cultura.

Desde su postura idealista, Rosenkranz rechaza las negaciones de lo uno, lo verdadero y de lo bueno, es decir de la particularidad, la casualidad y la frivolidad propias del arte de su época.

Como ejemplo de la particularidad, negación de lo Uno, Rosenkranz se refiere al daguerrotipo. El daguerrotipo es rechazado por él como probado medio de expresión del naturalismo incorrecto y feo. Este medio no nos ofrece al hombre en su totalidad, sino al hombre tal y como aparece en una situación particular (Rosenkranz, 1996: 103, 1992: 229)

En definitiva Rosenkranz se muestra así como un Platón del XIX, que rechaza la imagen parcial e instantánea del hombre que ofrece el daguerrotipo, negación de lo Uno. La mofa iconoclasta de religión e instituciones de la escritura de Heine, negación de lo Bueno y la falsedad de contrastes de los dramas de Hebbel, negación de lo Verdadero.

La única expresión salvadora de un arte feo es para él la caricatura: que capta la Idea en la forma de la Anti-Idea y Lo Bello en la forma de Lo Feo, comprendiendo el arte de la individualización (Rosenkranz, 1996:330), algo que obvian las formas artísticas recientemente comentadas.

Como quiera que la caricatura es capaz de asumir en sí misma todas las formas de lo feo, pero también de lo feo no se puede oponer la caricatura a una categoría estética. Una caricatura es de algo concreto (Rosenkranz, 1996: 243). Sin embargo no ha de ser totalmente concreta si quiere tener una repercusión artística. Un ejemplo de caricatura modélica es la caricatura del genio, por medio de la representación del hombre egocéntrico que hace Alfred de Vigny en Chatterton (Rosenkranz, 1996: 330).

La caricatura es tan importante para Rosenkranz porque es la que está capacitada para hacer el tránsito de lo bello a lo cómico a través de lo feo. En definitiva porque sirve para superar a lo feo asumiéndolo.

En un ámbito, teórico y práctico, dominado por el existencialismo y sus secuelas, allí donde la revelación y presencia de verdad es el objeto de la obra de arte, sea esta verdad, la del ser, para Heidegger, o la del sujeto, para Sartre; la ironía introduce un punto de vista diferente que niega cualquier afirmación absoluta, cualquier identificación. La distancia de la ironía es reflexiva.

Esta es la dificultad de definir una obra de arte en términos ontológicos, confrontando la definición de la obra de arte como sustancias artefactuales, con las que se describen o son mejor descritas, en términos de estructuras ontológicas.

La ironía es categoría estética que el Romanticismo puso en primer plano. Implica reflexión y distancia, en el mismo instante en el que se afirma o se niega algo, la condición afirmativa o negativa se hace presente. En la ironía la naturaleza del lenguaje acecha a la condición de lo dicho: quien lo escucha o lo dice o lo contempla no puede obviar esta dualidad, la distancia que se establece en la obra afecta también al receptor.

Lejos de entregarnos sentimental o emocionalmente, nos preguntamos por las razones de ese lenguaje que no oculta su condición y nos inquieta. La ironía tiene siempre la virtud de llevarnos a otra parte sin dejar de estar donde estamos y que nos hace preguntarnos por distintos aspectos de la imagen. La ironía estaba presente en el *pop art* inglés, tal vez no lo estaba tanto en el estadounidense. En Hamilton lo estaba, menos en Warhol y Lichtenstein.

En 1963 Eduardo Arroyo pintaba alguno de los líderes de la derecha reaccionaria europea, a Hitler, a Petain, a Franco, también algunos de los tópicos de la tradición española. Cerca de esto el grupo *Estampa Popular* de Valencia presentaba una alternativa al expresionismo, muchas veces de temática rural de *Estampa Popular*, las tres tenían, cada una en su ámbito connotaciones políticas. En 1964 el grupo *ZAJ*, invitaba a un recorrido en Madrid, que consistía en trasladar a pie tres objetos de forma compleja, contruidos en madera. Itinerarios y conciertos de este grupo terminaban en escándalo y con la intervención de la fuerza pública. Manifestaciones profundamente irónicas, tanto en relación al arte entonces dominante cuanto para los poderes públicos.

La ironía fue durante muchos años, y todavía puede serlo, lo es, el medio en el que el arte hace suyos sus problemas, que no son simplemente artísticos. La ironía fue un factor fundamental en el desarrollo del arte de los años 60. Contenía un fuerte componente político y estético, en ocasiones grotesco, crítico hacia la situación del país y en diálogo crítico con el expresionismo social propio de los grabados de *Estampa Popular*, también con el realismo de creadores más dramáticos como Genovés y Canogar. La ironía dialogaba con la pintura gestual, tantas veces provocadora de *ZAJ* y era reclamada por una tradición de la vanguardia europea, la que se inició con *Dada*, una tradición no pictórica, entregada a la acción y que no había tenido cultivadores en España (Bozal, 2013, pp.211-214)

2.6 -El arte de masas: el *Kitsch*.

En 1939, varios críticos norteamericanos, entre ellos Clement Greenberg defendían con vehemencia que los artistas y críticos debían luchar por mantener la barrera entre cultura superior, cultura formal y cultura inferior, cultura popular. Usando el término alemán, para la decoración de mal gusto *Kitsch*, esa cultura rudimentaria y de masas, representada por un arte y una literatura populares. Con sus revistas, ilustraciones, *comics*, anuncios, músicas, bailes vulgares, películas de Hollywood, etc. Un arte basado en esos modelos del gusto popular carecía según los críticos de originalidad. Definían un *Kitsch* mecánico que operaba según fórmulas preestablecidas. Insistían en que el *kitsch* era experiencia vicaria y sensaciones falseadas, que es capaz de cambiar con los estilos pero que en realidad permanece siempre igual. Es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo; no exige nada a sus consumidores, salvo dinero, ni siquiera les pide su tiempo. Un arte para las masas que sólo se consume. El *kitsch* es visto como el arma de las hordas bárbaras. Durante los años 1940 y 1950, en particular Greenberg, no iba a transigir y continuó condenando la influencia del gusto popular y del arte de masas. Pero ni siquiera sus seguidores: Willem de Kooning, Jackson Pollock entre los más destacados fueron inmunes a la influencia de la cultura popular. Pero fue Andy Warhol quien en la década del 60 cuestionó estas ideas de la cultura superior transformando el mundo del arte y su relación con la cultura contemporánea, transformando a personajes famosos y productos de consumo en iconos del arte pop. Pese a no ser el único artista de su época que dismanteló la frontera entre arte elevado y popular, entre alta cultura y cultura de masas. Un arte apoyado en el gusto de las masas, la comercialidad y la adoración de las celebridades.

Una referencia de Millares en su artículo *Construcción-destrucción en mi pintura* nos pone en la pista de cómo entendía este proceso dualista en la cultura rudimentaria ontológicamente y de masas desposeídas:

“Y el dualismo no está resuelto, porque no está resuelto nuestro contorno social donde, según los ejemplos más apremiantes, el hombre, imposibilitado, se rompe, se desintegra en una dimensión reducida a cero, lo que desemboca en una inutilidad del ser como fenómeno físico, enterizo y la irrupción de los incapacitados para el orden que se aborregan y prenden a un arte de masas aborregado, con la reorganización como justificación y consecuencia”. (1963, p.68).

[2.17] y [2.18]

Varias publicaciones han salido recientemente para exponer y explorar la cuestión de la ontología de las obras de arte. Al poner a prueba las categorías utilizadas por los sociólogos, el enfoque filosófico ofrece una interesante oportunidad para renovar los marcos analíticos disponibles en la sociología de la cultura, el arte de masas y los trabajos académicos y

populares sobre el arte. Estos trabajos (Pouivet, 2003 /2010) Cometti (2012, p.63) ofrecen una revisión categórica estimulante. La experiencia estética es a menudo vista como resistente a cualquier pensamiento puramente racional y sensato. La experiencia estética es cognitiva e implica una capacidad para implementar las relaciones lógicas. La lógica, entendida no sólo como el estudio de las inferencias, también como referencia entre las relaciones que incluye el concepto estética. Esencialmente y habría que decir básicamente, el enfoque ontológico da entrada y favorecerá la legalidad de las obras, un referente por el que se regula su recepción. La idea no es, probablemente nueva, incluyendo las ciencias sociales, pero no tiene en este caso la ventaja de ser tomada de contextos que tengan en cuenta la especificidad del arte ¿Renovación del punto de vista estético? sí, siempre que ofrecen garantías contra muchas objeciones - incluidas las de las ciencias sociales- que pueden generar tantos abordajes como los que se dan en el análisis del hecho artístico.

En las ciencias sociales, este trabajo debe ser una cuestión de evaluación y discusión; de reconocer sus contribuciones, pero también sus limitaciones. El primero de ellos es el que plantea la naturaleza esencialista del etiquetado propuesto por estos filósofos: ¿cómo una obra puede tener su propio modo de ser específico, sino por la acción de los actores individuales o grupos que la producen y la aprovechan? Para corregir este esencialismo nominal debe delimitarse el alcance de la expresión que se refiere exclusivamente a la ontología de la obra de un autor, un artista plástico, un cineasta o un compositor - el término "autor" derivado de una ontología, podría ser utilizado - . Pero la prevención de este tipo de identificaciones con las que la " ontología trabaja ", " ontología del arte", ¿es suficiente para lavar todas esas teorías de esencialismo? El primer tema que se plantea, es que es evidente que el trabajo filosófico más desafiante, mencionado anteriormente, contribuyó al análisis nuevo del arte de masas que es re-evaluado desde una perspectiva radicalmente diferente del establecido por Theodor Adorno. Al abandonar el ángulo de análisis moral y político, favorecido por la Escuela de Frankfurt, el nuevo enfoque filosófico del arte de masas, revive tal vez sin saberlo, con la orientación de la investigación publicada por Weber a partir de 1910 : para abreviar el segundo axioma Weber, cuyo eje de análisis es la noción de racionalización - implementado en la sociología de la religión, la prensa, y la música, explora esta convergencia inesperada; especialmente para mostrar el carácter de neutralidad axiológica de los dos enfoques - antes de examinar la cuestión de la ontología del arte de masas en sí. Comentamos el segundo axioma de Weber: en 1910, se produce un punto de inflexión en su pensamiento que coincide con la cuestión de la aparición del capitalismo moderno, tratado inicialmente con la ética religiosa , Max Weber desarrolló un diseño de la investigación

sistemática que revela las principales direcciones de su axiomática (Bastin , 2001: 98) . Vincula, cuestiones económicas, organizativas, a los artefactos simbólicos producidos por los actores en estos campos.

¿Cómo caracterizar brevemente el segundo axioma de Weber? En primer lugar, podemos decir que se trata de una sociología del desarrollo de la civilización occidental, por lo que los elementos de la ética religiosa dan lugar a la aparición del racionalismo moderno. Este racionalismo se explora por su valor neutral, con esto se diferencia de los análisis desplegados en la crítica marxista. Esto se ve en la sociología de la música, donde los movimientos de racionalización siempre estrechamente relacionados con la aparición de nuevas formas de expresión, hacen posible afirmar que, para Weber, la racionalización y la forma expresiva forman un todo orgánico inseparable (Weber, 1998).

Finalmente, este diseño de su investigación, es un proyecto complejo y problematizado y no un simple análisis de envasado económico de las organizaciones productivas. El énfasis está en la relación entre la estructura económica de los lanzamientos de una compañía productiva por ejemplo y el contenido de un periódico. Cabe agregar que Weber se centra en los efectos de la prensa no en las ideas de las personas, sino más bien en la influencia en su vida cotidiana y a través de la racionalización universal de las herramientas de interpretación del individuo en el mundo de la vida " (Bastin, 1999: 153). Por lo tanto nos encontramos con todos los elementos de un análisis sutil que enlaza diferentes escalas. La Sociología simbólica weberiana, su espesor aquí se encuentra en la sociología de la música, también se analiza los instrumentos simbólicos utilizados con fines expresivos y como formantes simplificados de opinión y símbolos.

Pero ¿qué es lo que hace que este proyecto de investigación desplegado desde el segundo axioma de Weber tenga relación con la ontología del arte de masas? La respuesta se encuentra principalmente en tres áreas:

(1) que requiere la introducción de una producción " anónima" en donde la intencionalidad de los actores, sus raíces biográficas, su historia mental y emocional, sus afiliaciones culturales se neutralizan.

(2) este arte alográfico presupone el desarrollo del formato simplificado y masificado;

(3) la implementación es el principio de un nuevo tipo de vínculo social, que implica un cambio en la gama expresiva, favoreciendo las empresas y estilos de vida comunes.

En un artículo publicado en 1940 por Pierre Francastel escribió: “Es absolutamente necesario tener en cuenta el hecho de que el arte, el modo figurativo, es tan necesario a las sociedades como el lenguaje discursivo y escrito” La sociología del arte proyectada por Francastel sitúa

su punto de partida justo allí donde se había detenido la historia social. Su objeto privilegiado es la estructura de ese intangible lenguaje imaginario que emerge del entramado social y cultural, se constituye en lengua visual que circula por la imaginación colectiva y es capaz de concretarse en cada una de los objetos artísticos que le sirven de soporte. A su vez, la dimensión sociológica de este lenguaje estriba en el hecho de que no se construye sobre el vacío especulativo, sino a partir del complejo conjunto de materiales culturales que le anteceden y a los que va a incorporarse, una vez consolidado, con la capacidad de dejar su impronta sobre la imagen colectiva del mundo. Ninguna sociología del arte es susceptible de desarrollarse sin una previa toma de conciencia del carácter específico del lenguaje figurativo, sin una toma de conciencia de la existencia de un pensamiento plástico irreducible a todo otro pensamiento. Lucien Goldmann secundaría estas tesis intentando un ensachamiento del alcance hermenéutico de la sociología materialista del hecho cultural trabajando sobre todo en el campo de la teoría y la historiografía literaria. Las tesis en general sostienen cierta homología entre la estructura de la conciencia de un grupo social y la que rige el universo de la obra. Los lenguajes y diferentes soportes artísticos adquieren un carácter específico, pero basado en su identidad como “visiones del mundo” asentadas sobre esa conciencia de los grupos sociales. Visiones que se manifiestan en conductas, conceptos y formas. Uno de los aspectos definidores del artista es su función de *médium* en la compleja trama de relaciones intersubjetivas. Hecho que engloba para el analista una atención especial de las estructuras de lenguaje, también de aspectos psicológicos; no entendiéndolos bajo una naturaleza de micromundos del sujeto o de globalizaciones abstractas sino en relación con la instalación en el cuerpo social. Por otra parte, Pierre Bourdieu desplaza la atención de la sociología del arte y la cultura visual desde hemisferios de producción material y la configuración ideológico-semiótica del universo estético hacia el de su asentamiento en el cuerpo social, en el que es recibido, interpretado y rearticulado como pauta de conocimiento y comportamiento sociocultural, asumiendo una naturaleza no lejana a la de un verdadero ethos. Todo ello en una íntima dinámica de transferencias y proyecciones mutuas entre el universo de lo estético y la estructura de dicho cuerpo social. Los análisis de la sociología del arte se proyectan sobre el amplio espectro de relaciones entre una colectividad sociológicamente estructurada con objetos, ideas, gustos y estatutos sociales de variada índole. El análisis ontológico, poniendo el foco en el borde empirista del ser del objeto artístico, trabaja junto a la sociología del arte en la descripción y creación de conceptos, de campo intelectual, el concepto de competencia artística, o la noción de *habitus* como sistema de disposiciones duraderas y transferibles. Se conjugan en el conocimiento preliminar de los principios de división propiamente artísticos

que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo de representaciones de los objetos cotidianos.

Ontología del arte de masas: Retomando la palabra del propio Millares: “El Arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro tiempo, lo vigila y le cose sus heridas. Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra”...”El arte no puede cubrir males con blancuras”²⁵No es época de grandes relatos. Tres son, entre otras cosas, las objeciones que pueden hacerseles: siguiendo explícita o implícitamente la propuesta hegeliana, suponen un “espíritu de época”; no se apoyan sobre las obras concretas ni atienden a sus específicas peculiaridades; el comentario a veces, cuando lo hay, sustituye a las obras y no invita a verlas. La primera objeción, la más importante, fue motivo de la crítica de E. Gombrich al hegelianismo y a cualquier clase de neohegelianismo, incluido el sociologista. Los historiadores, críticos y teóricos del arte que caen en la segunda objeción, prefieren hablar de asuntos generales, estilos o tendencias, e incluir las obras concretas en el marco de tal comentario general, dándoles valor en tanto que encajan o no en él. La tercera objeción sustituye la contemplación de las obras de arte visuales por un comentario que hace de la contemplación directa algo inútil, leído el comentario no es necesario contemplar el objeto que lo pretexto.

Los motivos que han suscitado las objeciones no pueden desdeñarse, responden a circunstancias históricas y proyectos teóricos que tratan de construir una historia del arte, no se formulan en el vacío. Cualquier historia que responde a la realidad de los hechos debe incluirlos en su narración y dar razones de su existencia, asumirlos es una de las condiciones de la narración. ¿Pero que pasa con el arte de masas? ¿Trata de las relaciones entre el arte y el no-arte (la cultura de masas), un aspecto crucial en la obra del pintor?, pero también es un tema de vital importancia para todos los artistas del siglo XX. La confrontación de estas dos culturas, una dirigida a una minoría culta, y la otra producida industrialmente y al alcance de todos, encuentran un lugar, por ejemplo en la obra de Dalí uno de sus artistas más significativos e influyentes. Desde el principio el pintor se mostró atraído por la cultura industrial: ya en los años 20 elogiaba el cine, la fotografía y los anuncios publicitarios. En contacto con los surrealistas, aquel optimismo maquinista se tiñó de recelo y los objetos de la vida moderna pasaron a tener un atractivo insinuante, misterioso y oculto, interés acrecentado

²⁵ Millares, M, *Papeles de Son armadans*, Tomo XIII, num. 37, Madrid-Palma de Mallorca, 1959)

por el contacto con los Estados Unidos. Otro ejemplo a considerar es Warhol quien propuso una forma de contemplar el mundo mediante referencias familiares, los artistas pop crearon imágenes que cualquier transeúnte podía reconocer rápidamente: historietas, mesitas de picnic, cortinas de baño, pantalones, botellas de coca cola, frigoríficos,, todas aquellas grandes cosas modernas que los artistas expresionistas abstractos no tuvieron en cuenta o ignoraron. La celebración de objetos, la desaparición de las jerarquías, que los artistas anteriores consideraban fuera de los parámetros de la consideración estética y la transformación de la calle en arte figuran entre las grandes aportaciones de Warhol al arte contemporáneo. El suyo era un planteamiento igualitario, para las masas y desde las masas. Sacadas de tabloides, supermercados y pantallas de televisión, sus imágenes no exigían ningún conocimiento o formación especial.

La estela de esta equiparación radical resulta evidente en muchas vertientes del arte contemporáneo que asumen la cultura popular, y es especialmente acusada en el movimiento del arte de los *graffitis* de los años ochenta. Aparte del Warhol que rendía culto a los famosos, el manipulador de los medios de comunicación de masas y el populista, también se dio el Warhol genio del marketing comercial. Según el propio artista “El negocio del arte es el paso siguiente al arte. Yo empecé como artista comercial y quiero terminar como artista de los negocios” (Heartney, 2012, p.35) “Ser bueno en los negocios es el más fascinante tipo de arte”. La tesis central de Roger Pouivet y S. Carroll (2013, p. 18) sobre objetos simbólicos producidos por el arte de masas (en la película *Titanic*, por ejemplo, o la serie de *Harry Potter*) es irreductible al modo de existencia del arte clásico, tan estrechamente vinculada a comunidades humanas específicas. De hecho, estos objetos tienen una forma de la propia existencia que soporta valores geográficos, lingüísticos y culturales de los individuos y los diferentes estilos de vida de diversidad. Las tres condiciones necesarias y suficientes para que podamos hablar de arte de masas, sobre la base de la distinción planteada por Nelson Goodman (2000, p.124) y que trabaja con varias instancias o tipos de obra son: (1) el criterio alográfico, obras autógrafas que implican una presencia formal del objeto que ha creado el artista, una pintura, una escultura tallada de una presentación musical. Roger Pouivet postula que el arte de masas es un arte alográfico. (2) El segundo criterio es que estas obras se elaboran y difunden la tecnología de masas, cine , radio , televisión , Internet y (3) Por último , estos trabajos deben ser accesibles a cualquier esfuerzo , el primer contacto para muchos, incluso para un público que no recibió entrenamiento y son formas físicamente accesibles y narrativas, de sentimientos que ellos llaman , de contenidos simples. Los artistas

contemporáneos se mueven entre ambos mundos, mezclando cultura popular, arte de masas y cultura elevada pasando sin esfuerzo del grafiti y las películas de serie a la alta costura y el cine de autor. Pero en última instancia sus impulsos son menos democratizadores de lo que se podría pensar. Mientras Warhol desafió la cultura superior, infundiéndole el patetismo, el aura hortera y la sensiblería de la cultura popular, los artistas actuales se ven atraídos por expresiones del lujo sin adulterar. Los artistas actuales se refieren a una especie de kitsch elevado. Greenberg temía que el kitsch se impusiera al arte elevado, pero no pudo anticipar cómo se mentremezclaría hasta resultar indiferenciables.

Volviendo a Puivet destaquemos que su descubrimiento - o la recepción principal - no asume la existencia de la comunidad, los valores compartidos, los intereses o estilos de vida. Estas tres condiciones deben cumplirse todas para que podamos hablar de arte de masas.

Los argumentos desplegados por Roger Pouivet (2013, p.36), debate abierto y las respuestas en el libro *El arte de masas en cuestión* de Cometti, (2007, p. 189), son difíciles de superar en cuanto a las objeciones sociológicas que plantea esta tesis. Para aceptar el supuesto ontológico debe ser que la legalidad de las obras de masa - para usar la frase de Weber - es tan convincente que impondría una lectura uniforme, independiente de las raíces culturales de sus objetivos internacionales. La hipótesis se enfrenta a tres conclusiones principales derivadas de dos décadas de estudios desarrollados en la sociología de la recepción y los estudios culturales. Las recepciones, no están muy reguladas, ¿por qué debería ser diferente para las obras de masa?

Más allá de estas objeciones, el diálogo con los filósofos es posible. Éste comporta, por lo menos dos aspectos importantes: (1) el análisis en términos de la ontología tiene el mérito de renovar el marco analítico aplicado por las ciencias sociales; en un momento en que las ontologías de autores son interesantes para explorar en el caso de las artes actuales (2) este análisis permite desplegar el análisis weberiano de los medios de comunicación modernos y sus extensiones. De hecho en este último sentido, es interesante describir la organización de los equipos formados ahora para producir series de televisión, que son producidas para su distribución internacional. La noción de anonimato de Weber esbozado aquí, es de una gran eficacia descriptiva, innegable. El despliegue de una subjetividad de autor, la presencia de unas singulares raíces culturales, deja en realidad poco espacio para el análisis de las producciones destinadas a la universalidad. Registros y formatos de soportes de comunicación que también se utilizan como nueva con una ubicuidad formal, un sonido digitalizado, las traducciones de las ideas que tienen la menor rigurosidad de idiomas, reduce de ese modo su espectro expresivo mediante la eliminación, de los detalles o características supra-

segmentadas . Sin embargo, la descripción no puede limitarse a ejemplos bien elegidos: se trata de comprender cómo los equipos se dedican a la conquista de un público universal, ¿cuáles son sus caminos, las instrucciones que les vinculen con sus patrocinadores, las formas contractuales de este estudio internacional?

Este es el enfoque filosófico de obras, la ontología de las obras de arte, que presenta un estímulo para la investigación en sociología de la cultura. Resulta de provecho tomar en serio el ángulo de análisis ontológico con las categorías simbólicas que él presenta. Las categorías que tienen un modo específico de ser, las que se mueven otras líneas de análisis, en las que se distinguen las culturas populares, culturas académicas; e igualmente aquellas para las cuales los sociólogos han postulado la existencia de obras singulares, en lugar de centrarse en las ontologías de autores.

2.7 -La Conciencia estética

“De aquí mis primeros recuerdos de mi conciencia estética artística. Me paso grandes ratos viendo unos libros de “Museos famosos de Europa” que entonces había comprado mis padre (tenía entonces siete años) (y) un tomo de la Editorial Labor sobre arte italiano. En cuanto a la pintura española, andaba raspando al Goya de los Fusilamientos y, en especial, el tan importante libro de los aguafuertes *Los Caprichos y Desastres de la guerra* editado por Espasa-Calpe, que tan honda huella me dejó”. Manolo Millares (Versión Juan Manuel Bonet), “Manolo Millares. *Memorias de infancia y juventud*”, IVAM documentos, vol I, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1998, p. 31.

La intención de dicha conciencia estética es mostrar el ser, llegar a la representación misma del ser que en Millares se acerca a *Homúnculos* [2.19]. Iniciando el camino por un relato histórico que se funda sobre algunos tópicos, la modernidad es uno de ellos, que por cierto, es muy calumniado en los últimos tiempos. La modernidad supone determinados estándares económicos, sociales, políticos morales y culturales que tienen cronologías diferentes en los diversos países. Los historiadores del arte suelen hablar de la novedad del lenguaje y de su ruptura con la tradición cuando se refieren a la pintura y la escultura contemporánea. Si bien es cierto que tal ruptura existe, también lo es que en ocasiones puede ser interpretada de forma diferente y esto puede ser fuente de equívocos. Más allá de la ruptura, la posibilidad del clasicismo, incluso su exigencia, aparece como una sombra que se proyecta sobre la vanguardia. En este sentido, los ejemplos de Picasso y Julio González son

determinantes en este respecto. Tampoco en el ámbito del lenguaje escapa la modernidad a los requisitos de una compleja trayectoria. Son las obras, [2.20] las que determinan el movimiento del relato, nace con ellas y con ellas se desarrolla (Ramirez, J, A, 2009, p. 89).

El arte de masas se opone al arte *copyright* al arte de autor, arte producido por los artistas, artesanos, individuos singulares y situados. No es arbitrario hablar en el mismo movimiento, la ontología del arte de masas, en oposición al régimen simbólico de creaciones humanistas.

El legado de Warhol trasciende su vinculación con la fama. Igualmente fundamental fue su comprensión de cómo la televisión, el cine y la publicidad han transformado nuestra forma de pensar. En una ocasión afirmó: “A veces se dice que lo que pasa en el cine es irreal pero, de hecho, es lo que a uno le ocurre en la vida lo que es irreal” (Heartny, p.21). Esta idea se materializa en el postulado posmoderno según el cual los medios de comunicación nos entrenan para considerar los espectáculos más reales que nuestra propia experiencia. Uno de los primeros defensores de esa noción fue Marshall McLuhan que en los años 1960 acuñó la frase “el medio es el mensaje”.

La pregunta que surge de inmediato es la de saber si la noción de ontología podría tener sentido cuando se aplica a una obra singular. Se trata de pensar este principio en la generación de obras, que se producen en muchas partes, y en las que hay una lógica de acción que tiene sentido conocer para las ciencias sociales. Una tela aislada, por ejemplo, cualquiera que sea su título y presentación, debe estar provista de una eficacia simbólica sin precedentes para regular correctamente la interpretación de un espectador común. Relacionados a la producción de un autor - autor y cultura humanista, hasta el origen de cualquier construcción simbólica - varias piezas aparecen a la inversa interpretadas como fragmentos, en términos de una investigación. Cuando se enfoca la dimensión hermenéutica que complementa la ontología interviene una dimensión importante para su comprensión, la del juego. Este análisis lo ha llevado a cabo Hans Gadamer (Gadamer, 2007, p.78) Frente a las pretensiones de la conciencia estética, Gadamer sostiene que el encuentro con el arte constituye una verdadera experiencia, porque el arte es un modo de la verdad. Surge entonces la pregunta siguiente: ¿qué modalidad de la verdad se da en el arte? Gadamer considera que el arte, como actividad que no es ni pragmática ni teórica, ha de reconducirse al juego, a la actividad lúdica. El juego es un movimiento fin de sí mismo. Los jugadores se meten completamente en él, quedando como poseídos por la capacidad de desarrollo autónomo que constituye la esencia del juego. Existe, pues, una primacía del juego sobre la conciencia de los jugadores: "el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación" (Gadamer, p. 145). Expresiones como juego de colores o juego de

lucen que muestran que "lingüísticamente el verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo" (Gadamer, pp. 146-147). Todo jugar es un ser jugado (cfr. p. 137). Aplicando al arte este punto de vista, se debe decir que la obra de arte no es para el hombre un objeto que está frente a él y fuera de él. "Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El "sujeto" de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta, sino la obra de arte misma" (p. 145). La obra permanece, mientras que el sujeto cambia al encontrarse con ella; ese cambio de la subjetividad es lo propio de la experiencia, en el sentido de la experiencia estética hegeliana.

La autonomía del juego permite entender, por otra parte, que el juego es auto-representación. El cumplimiento de una tarea la "hace presente", la "re-presenta". Al no tener ninguna finalidad ajena a sí mismo, "el juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, auto-representación (...) Jugar es siempre ya un representar" (Gadamer, p. 151). Por su carácter de representación, la perfección a la que está ordenado el juego consiste en pasar a ser arte (cfr. p. 142). Gadamer llama a este paso: transmutación en forma o transmutación en imagen. Transmutación significa aquí no sólo cambio, sino transformación radical. La obra de arte se coloca en un plano que trasciende al artista: la obra vale y se impone por lo que es, como una totalidad dotada de sentido (cfr. p. 150). Gadamer añade que la transmutación en forma es una transmutación en la verdad (cfr. p. 144), porque en la obra de arte la realidad se presenta con una verdad que no posee en la experiencia común. Cuando la obra de arte alcanza su plenitud, se realiza una mediación total en la que el intérprete o el mediador se cancela a sí mismo (Gadamer, p. 165). La variedad de las posibles interpretaciones es requerida por los posibles modos de ser de la obra, y en todo caso esas interpretaciones constituyen un proceso histórico cuyo sujeto es la obra misma, y no las subjetividades de los intérpretes. No tiene sentido por ello hablar de una única interpretación justa. Toda interpretación tiende a ser adecuada, porque a través de las interpretaciones lo que aparece o se representa es la obra misma. La mediación interpretativa sólo se desoculta cuando fracasa como mediación.

Desde el punto de vista determinado por el nexo entre interpretación y representación, se entiende mejor el concepto de contemporaneidad, ya mencionado páginas atrás. La modernidad y la contemporaneidad significa un modo de relacionarse con la cosa y este modo es el modo de la llamada (aquí se sigue la inspiración de Kierkegaard, donde la llamada tenía

un sentido teológico): la cosa llama o pide ser hecha presente con su presencialidad más plena, y esto es, para el sujeto, una tarea que tiene un rango verdaderamente ontológico. (Gadamer, p.167). "Cada representación viene a ser un evento ontológico que contribuye a constituir el rango ontológico de lo representado. La representación supone para él un incremento de ser. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original" (Gadamer, p. 189).

La tesis que Gadamer quiere asentar, a través del análisis de las diversas manifestaciones artísticas, puede resumirse diciendo que el ser peculiar de la obra de arte es un llegar a la representación del ser. Ese concepto designa "un momento estructural, universal y ontológico de lo estético, un proceso ontológico, y no por ejemplo un acontecer vivencial" (Gadamer, p. 211).

La representación es, pues, un evento en el que el ser se manifiesta, lo que equivale a decir que todo arte es la verdad misma del ser transmutada en forma o en imagen. En el evento constituido por la representación están implicados tanto el artista como el intérprete o el espectador. De este modo, el encuentro con la obra de arte no es una fuga alienante hacia una zona neutra del espíritu, sino una real experiencia (en el sentido de la *Erfahrung* hegeliana) de la verdad que modifica a quien la tiene. Como en el arte un significado (verdad) llega a la representación, se debe decir que el arte plantea un problema de interpretación y de comprensión, esto es, una tarea verdaderamente hermenéutica. Por eso afirma Gadamer que "la estética debe subsumirse en la hermenéutica" (Gadamer, p.217). Veamos las consecuencias propiamente hermenéuticas de todo lo dicho.

El predominio estético de "la libertad de la actividad simbolizadora del sentimiento" (Gadamer, p. 109; ed. esp. p. 119) fue sostenido durante los siglos XIX y XX, especialmente a raíz de la obra de Dilthey, por el concepto de vivencia (*Erlebnis*), que Gadamer analiza atentamente en su génesis histórica (cfr. pp. 86-91), como categoría estético-hermenéutica (cfr. pp. 91-98) y en sus límites (cfr. pp. 97-110).

La conciencia estética da una imagen falsa de la temporalidad propia del ser de la obra de arte. Es falsa, por ejemplo, la simultaneidad que se realiza en los museos (cfr. pp. 115-116), porque se obtiene separando a la obra de su contexto originario. Esa separación se ha llegado a proyectar también sobre el artista, dando lugar al tipo humano del artista-bohemio (cfr. p. 11). Sin embargo, cabe resaltar, que a partir del hecho que la alegría del arte y el ser del arte, nacen del reconocimiento que se conoce algo más, que lo ya conocido; dentro de las

variaciones de la representación, puede valerse que surja una libertad de configuración abierta hacia el futuro, la identidad y continuidad de la obra de arte, es decir, que puede darse el caso, de realizar una interpretación personal, dependiendo como el actor encuentra, algún sentido un modelo operante existente, teniendo cuidado en no caer en la imitación o en la apariencia.

Por otra parte, es importante aclarar, que la obra de arte tiene su verdadero ser, en cuanto existan las relaciones de representación, construcción y unidad con la temporalidad; a pesar de aparentar que la temporalidad es irrelevante a la esencia del arte, si lo es. Esto se define, en que el hacer una u otra intervención, que permita que el movimiento de vaivén se tome el ser del espectador, se ve determinado por el tiempo y el lugar donde se ha de implementar, es decir, una misma intervención, aplicada a lugares y tiempos diferentes y diversos, permite y da lugar a extensiones del ser disímiles, y variaciones en los comportamientos.

Por lo tanto, aceptar la idea de ontología de autor, obliga a un programa de análisis que difiere significativamente de los realizados por la más exigente sociología del arte, es decir, uno que está desconectado de la investigación sobre el consumo cultural y que trata de identificar las recepciones de regímenes singulares.



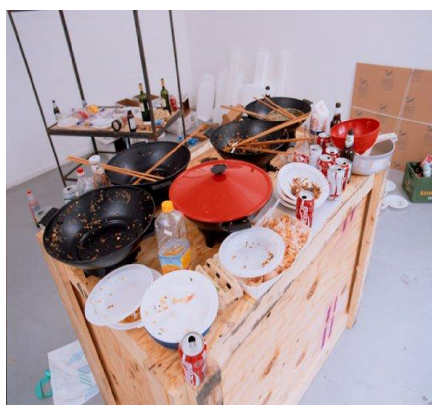
[2.1] Orlan, *Skin trade*, 2012, Centre Pompidou, Paris.



[2.2] Maurizio Cattelan, *La nona*, 1999, Art Gallery, New York.



[2.3] Rirkrit Tiravanija, *Grand Buffet*, 2010, New York.



[2.4] Rirkrit Tiravanija, *Grand Buffet*, 2010, New York.



[2.5] krzysztof wodiczko, *The homeless vehicle project*, 2007. New York.



[2.6] Thomas Hirschhorn, 2000, Switzerland. Origin Galerie



[2.7] Nancy Burson, *the viewer*, 2000, New York.



[2.8] Tim Nobel, Milano, 2004. Piazza Duomo Milano.



[2.9] Sue Webster ,
Temple, *Nihilista Optimista*.. 2006, Londres.



[2.10] Pistoletto, La Venus de los trapos, Museo Arte Contemporáneo Roma



[2.11] Millares, Cuadro 198, 1962,tc.Mixta S/arpillera,Col.LL-A. Madrid.



[2.12] Millares, Cuadro 61-A, 1959, Mixta S/ arpillera.Col. Fdción LA CAIXA.Barcelona



[2.13] Millares, Hombre deshecho, 1963, Mixta s/arpillera. Col. Pierre Matisse Gallery, Nw.York.



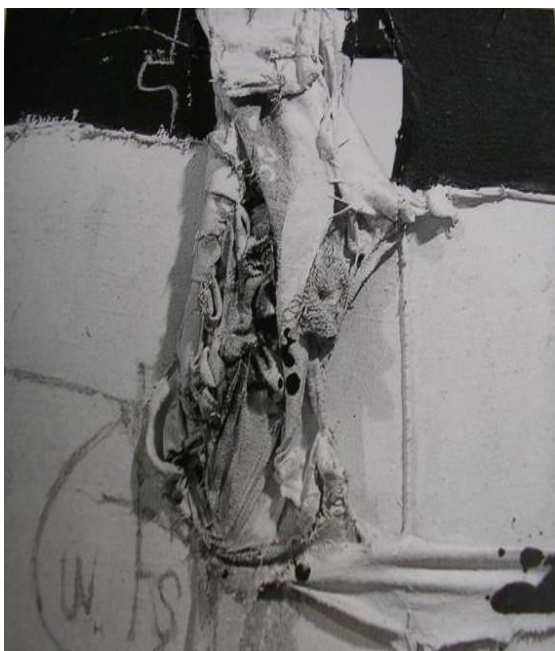
[2.14] Millares, Homúnculo (4), 1961, Mixta S /arpillera. Col. Particular Barcelona.



[2.15] Millares, Cuadro N° 44, Detalle, 1958, Mixta s/ arpillera. Col. Particular. Madrid



[2.16] Millares, Sin título, 1954. Tc. Mixta/arpillera. Col. Fernández del Amo. Madrid



[2.17] Millares, 1957, Cuadro, Detalle, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. M.Nc. Caracas.



[2.18] Millares, Cuadro 6, 1957, Tc. Mixta /arpillera. Col. Kent Alessandro. Londres.



[2.19] Millatres, Homúnculo (1), 1959,
Tc. Mixta /arpillera. Col. Particular.
Madrid.



[2.20] Millares, Cuadro 79, 1959,
Mixta /arpillera. Col.
Particular. New York.

ESCENA PLÁSTICA y PENSAMIENTO FILOSÓFICO

ÁMBITO DE SIGNIFICACIÓN

I. DESTRUCCIÓN Y CREACIÓN.

CAPÍTULO III Destrucción / Creación de la Forma y el sentido

“La destrucción y el amor corren parejas por los espacios y parajes descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños”.

M.Millares

Tomamos este par analítico: Destrucción/ Creación, para dar cuenta del pasaje del ver al sentir y al habla. La *destruktion* heideggeriana es el pasaje del ver, de la metafísica al predominio del sentir y del habla. Pasaje que ha hecho no sólo la metafísica también el pensamiento sobre la “cosa arte”. La pictorialización del mundo ha supuesto la destrucción de las formas simbólicas tradicionales y el pasaje a la formación del imaginario de realidad. Así en el análisis de la modernidad y los cambios de valores estéticos este par Destrucción /Creación enriquece el análisis. Desde Bataille, la violencia, la agresión, el sueño, lo simbólico y su destrucción entra en este par analítico como destrucción y creación de formas y sentidos. Son muchos los autores que trataron las ruinas de la forma y lo asimilaron a pobreza, a la espacialización del deseo en los sueños, al lenguaje que ha llevado al régimen de la imagen los desechos de la realidad en los sistemas sociales, etc. Toda estética como discurso crea efectos en el creador y el receptor: efectos estéticos en su sensibilidad en la creación de sentidos. Además ofrece una estructura en la que puede interpretarse la visión ciega inconsciente.

Y podríamos tomar el modelo del sueño para describir y analizar estos efectos estéticos a través del régimen de las imágenes. En el sueño los procesos de condensación y desplazamiento destruyen la línea temporal y simbólica de significación y conjugan la creación de otra, surreal y de sentido. Se aprecia una clara destrucción y creación en la narración y en el régimen de la imagen. Hay cambios en la voz activa que pasa a pasiva y/o viceversa, como las ruinas en una ciudad enfocadas por el arte. Lo figurable de una obra de arte, la que sea, abre una tensión con la pulsión y el deseo inconsciente en el creador y en el espectador. La estructura estética es la que posibilita la interpretación (figurable) de dicha tensión. Lo que se representa es dicha tensión tanto en el creador como en el espectador.

La destrucción, disolución, reducción a la nada de las imágenes del pasado, envuelve a la creación de formas y sentidos nuevos, insistiendo en la relación visión - verdad. Operación esta, más que real en la apariencia de tal cosa, insiste en una pictorialización del mundo. Es una operación que sitúa a la pintura y escultura como fundamentales en la formación del imaginario de realidad. La singular conjunción de los componentes del arte contemporáneo explica la gran importancia que ha asumido en las sociedades contemporáneas. Gran cantidad de procesos de selección, filtros y controles institucionales participan en el proceso de dar valor y sentido a lo que las mismas consideran arte. Mencionando en uno de los primeros lugares de importancia en la dación de valor, el mercado. Las contingencias que afectan a todas las demás realidades sociales, también afectan al arte: económicas, políticas, modas, consumos diversos, etc. En el interior de la complejidad e imbricación de estos sistemas surge el arte. Para su definición y descripción es imprescindible desplegar estas interacciones que lo van situando en un nivel de existencia y también de análisis. En determinadas épocas su existencia fue casi edénica no así en la esfera actual. Infinidad de cambios hicieron marca en sus producciones pasando para ello por un momento previo de destrucción de lo pasado. Diversos agentes, intervienen en el interior del sistema interactivo que define al arte, como son la crítica de arte, los museos, los centros de arte, el comercio artístico, las publicaciones especializadas, la enseñanza, diversas instituciones, etc. Asunto que comenzó a manifestarse desde el inicio del sigloXX y los orígenes de las vanguardias artísticas. Proceso de maduración que no alcanzó su cenit hasta finalizado el siglo pasado y entrado en s.XXI. El arte español es particularmente interesante, ya que el universo artístico ha adquirido complejidad y madurez de un modo acelerado en fechas muy cercanas.

La modernidad ha constituido un desarrollo tal en el arte, que bien o mal, un siglo después se sigue pensando en el seísmo que significó. Seísmo y caos que ha concebido un hipotético “después de”. El retorno a esos años cargados de historia y de cambios profundos en todos los ámbitos, constatan claramente que el arte no ha muerto. Desde principios del siglo XIX hasta nuestros días los filósofos, economistas, sociólogos, demógrafos, médicos higienistas, arquitectos y demás profesionales relacionados con el urbanismo no han cesado de elaborar teorías acerca de las ciudades ideales del futuro. Los novelistas que describen el hacinamiento humano y las pésimas condiciones en que vivían las clases trabajadoras en la primera era industrial, lo mismo que muchos pensadores, hacían evidente que era necesario se produjese un cambio radical en la construcción de una nueva ciudad futura, acorde con el progreso de los tiempos. Los socialistas utópicos propusieron soluciones más o menos realizables como la

creación de falansterios o la fundación de ciudades de trazado armónico con edificios comunitarios, ubicados en el Nuevo Mundo, es decir América. A mediados del siglo XIX, en el mundo occidental la prosperidad económica y el progreso científico y técnico hicieron que las grandes ciudades europeas adquiriesen un desarrollo extraordinario. Londres, bajo la reina Victoria y París bajo Napoleón III, con sus reformas internas, construcción de magníficos edificios, nuevo trazado viario y mobiliario urbano, se convirtieron en los modelos de las urbes modernas, que en un lado y otro del Océano Atlántico, querían modernizarse. Berlín, Viena y Nueva York lo mismo que Roma, Milán, Barcelona y Madrid seguirán las pautas de las ciudades que, al crecer y ensanchándose, procuraron estar a la par de los grandes centros dignos de la burguesía triunfante. Al contrario las ideas modernas de “destrucción” han sido portadoras de una gran capacidad de invención, y de una idea de renovación y reinención casi permanente que otras épocas no habían conocido en absoluto. La tabla rasa, el caos, la revolución que los artistas han apelado a su visión, han constituido entonces el cierre de un arte que, exaltando la vida, sujetaba la estética al imperativo existencial.

Considerando el arte del siglo XX en su extraordinaria diversidad, en nosotros libera el modo de lectura e interpretación tradicional, que organiza su análisis en una pléyade de movimientos y de estilos. La gran complejidad de los cambios que se están produciendo en la globalización de la cultura moderna-contemporánea obliga a pensar de una forma renovada las manifestaciones artísticas en su conjunto. La enorme aceleración en los cambios culturales que está produciendo el cambio tecnológico ha rebasado los conceptos y categorías tradicionales de análisis de los fenómenos artísticos. De hecho, la mayor parte de los estudios y teorías que acompañan las producciones y propuestas artísticas de los últimos años destinan, importantes consideraciones y análisis a lo que podríamos denominar , cierta fascinación por la expresión, en torno al uso de las nuevas tecnologías. Se suma a esto, que se tratan muchas prácticas que mantienen el rótulo de artísticas, pero que en realidad están en posición ambivalente con respecto a las categorías tradicionales, principios y procedimientos del mundo del arte.

En cambio, para nosotros hoy, la tarea fundamental consiste en señalar, el acto creador del artista moderno, su especificidad y sus sentidos. De esta manera nos vemos llevados a abandonar la perspectiva histórica. De hecho, el estudio de obras y los testimonios directos de los artistas, dejan ver que hay un denominador común en ellas y entre los artistas mismos del siglo XX y los contemporáneos. Se trata de una impulsión más que de un carácter. Esta impulsión fundamental es la que nos permite definir en relación a sus predecesores, es la que

autoriza y guía la emergencia de una forma nueva. Ella es la que determina la identidad de la obra, es una impulsión paradójal, que liga estrictamente dos términos: destrucción y creación. Hablar de destrucción para calificar el arte moderno no es nuevo. Toda la historia del arte moderno se funda sobre la idea de “ruptura” y el público ha comunicado regularmente su acuerdo con esta idea, seguida de su rechazo también. El rechazo de un arte que está en perpetuo caos, sin identidad estable ni duradera, destructor de todos los valores. Y en primer lugar de los primeros valores de la estética clásica: belleza, armonía, la perennidad, simetrías y proporción. Utilizar el término de creación al hablar de arte, parece una redundancia, un maltrato, refiriéndose al arte moderno. Por tanto una relectura crítica y atenta del arte de nuestra cultura moderna, nos impone y esfuerza a recordar evidencias a veces olvidadas: la importancia que toma la idea de creación en nuestra sociedad, la potencia y fuerza positiva asociada a la idea de destrucción y en fin, el vínculo indisoluble de la destrucción y de la creación.

Prescindiendo de algunos fastidiosos juegos lingüísticos y conceptuales, el significado del discurso heideggeriano es que las cosas poseen una pluralidad de sentidos, incorporan relaciones sociales y naturales, absorben una pátina mítica, un valor simbólico que no es reductible al valor de uso o a esquemas cognoscitivos. Heidegger, lo mismo que Bachelard, en su *Psicoanálisis del fuego* (Bachelard, 1966, p. 67) o en *La llama de una vela*, busca en las cosas que nos son familiares, los significados desplazados por el avance del pensamiento técnico –científico, que se conservan latentes y debilitados, en el mito. Sin embargo, no se trata de hallar objetos tal como aparecen en el olvido. Las investigaciones de Winnicott sobre las primeras relaciones entre los niños y el mundo exterior han llevado así a la identificación de un género de objetos, definidos por él como objetos transicionales, que son las primeras cosas (trozos de tela, de género o similares) que el niño aísla en la realidad exterior y de los que se apropia, y cuyo lugar está en la zona de experiencia que está entre el pulgar y el oso de peluche, entre el erotismo oral y la relación objetual verdadera. No pertenecen por eso propiamente ni a la esfera subjetiva interna ni a la objetiva externa, sino a algo que Winnicott define como área de la ilusión, en cuyo espacio potencial podrán a continuación situarse tanto el juego como la experiencia cultural. La localización de la cultura y del juego no está por lo tanto ni en el hombre ni fuera de él, sino en una tercera área, distinta tanto de la realidad psíquica interior como del mundo efectivo donde vive el individuo.

Las cosas no están fuera de nosotros, en el espacio exterior medible, como objetos neutrales (*ob-jecta*) de uso y de cambio, sino que son por el contrario ellas mismas las que abren el lugar original a partir del cual puede únicamente hacerse posible la experiencia del espacio

exterior medible, es decir que están ellas mismas prendidas y com-prendidas desde el comienzo en el topos-outopos en el que se sitúa nuestra experiencia de ser-en-el-mundo. La pregunta ¿dónde están las cosas? Es inseparable de la pregunta ¿dónde está el hombre? Como el fetiche, como el juguete, las cosas no están precisamente en ningún sitio, porque su lugar se sitúa más acá de los objetos y más allá del hombre en una zona que no es ya ni objetiva ni subjetiva, ni personal ni impersonal, ni material ni inmaterial, sino donde nos encontramos de improviso delante de esa *x* en apariencia tan simple: el hombre, la cosa.

La meditación sobre la obra de arte prepara una decisión histórica y transitoria; al pensar el arte como origen, como fundador de un nuevo comienzo de la historia. Tomarlo así, es pensarlo de manera regresiva, dando un salto, un movimiento al origen del ser. Los sucesos albergan en el ser, en él habitan. Al equiparar el ser con el acontecimiento apropiador, la verdad misma se esencia en el habitar como arte, en el poetizar, en el pensar y en el acto mismo. El acontecimiento y los sucesos habitan en el ente, a partir de vías señaladas. La obra de arte, desde un cuadro hasta una partitura, comienza siendo una cosa más, entre las cosas del mundo. Ahora bien, ¿qué son estas cosas? Las cosas se podrían tratar de entender, siguiendo a los antiguos, como una sustancia portadora de accidentes. El problema consiste en que la idea de sustancia no sólo resulta de la proyección sobre las cosas de la estructura predicativa del lenguaje, sino que además resulta demasiado amplia como para servir para distinguir entre una cosa y lo que no lo es (Antonio González, 2010, Internet, *Ereignis y actualidad*). Las cosas tampoco son puras unidades de propiedades sensibles, pues esto en realidad es una abstracción: no percibimos colores, olores, sonidos, sino cosas. Y para oír el sonido sin oír la cosa tenemos que hacer un esfuerzo especial. Tampoco es la cosa una composición de materia y forma, ya sea en sentido aristotélico o kantiano, pues esto se aplica más bien a las cosas que han sido producidas, y solamente se puede aplicar a todas las cosas dentro de una visión teológica del mundo como creación. Pero ésta ya es una perspectiva creyente, ajena a la filosofía (Heidegger, 1952, pp. 10-24)

La obra de arte se distingue de las otras cosas precisamente en que ella es la que manifiesta lo que las cosas verdaderamente son. El famoso análisis que Heidegger hace del cuadro de los zapatos de van Gogh quiere mostrarnos precisamente esto. En esos zapatos se hace presente todo el mundo de la campesina que los posee. El esfuerzo, el caminar sobre los campos, la esperanza en las cosechas, la amenaza de la muerte, la seguridad del pan. Los zapatos, con su sencilla utilidad, ponen a la campesina en contacto la tierra y con todo su mundo. Y esto es precisamente lo que nos muestra la obra de arte. El cuadro de van Gogh nos da a conocer lo

que es concretamente un instrumento (*Zeug*) como son los zapatos. Esto no nos lo puede decir una descripción, ni un análisis de los zapatos. Tampoco se nos manifiesta cuando vemos simplemente un par de zapatos. Solamente la obra de arte pone ante nosotros lo que son verdaderamente esos zapatos. Lo que hace el arte es mostrarnos la verdad de las cosas, lo que ellas son en verdad. Estamos de nuevo ante una "desvelación" o "desencubrimiento" (*Unverborgenheit*), ante la verdad en el sentido de los griegos *Aletheia*. La obra de arte pone en obra la verdad de los entes, de tal manera que su ser viene a la permanencia de un aparecer. Ella nos abre el ser de los entes, y por ello se puede decir que la obra de arte es el acontecer (*Geschehnis*) de la verdad²⁶. El arte está así ligado íntimamente a la verdad. La belleza no es algo que se añade a la verdad, sino que ella consiste simplemente en el aparecer del ser en una obra obra de arte y como tal obra (Cf. Heidegger, 1952, p. 67). De este modo se muestra con claridad cómo el arte y la técnica tienen para Heidegger un enorme parentesco, pues en el fondo ambas derivan de la misma *te/xnh* de los griegos. Más radical que todo logro artístico y que toda técnica en el sentido moderno, la *te/xnh* es originariamente para los griegos un modo saber en el que algo oculto llega a la presencia (Cf. Heidegger, 1952, p. 47-48). La obra de arte destruye el imaginario, lo ilusorio para mostrar la verdad, para mostrar el ser en el cerco del aparecer.

El término deconstrucción es la traducción que propone Derrida del término alemán *destruktion*, que Heidegger emplea en su libro *Ser y tiempo*. Derrida estima esta traducción como más pertinente que la traducción clásica de destrucción, en la medida en que no se trata tanto, dentro de la deconstrucción de la metafísica, de la reducción a la nada, como de mostrar cómo ella se ha abatido. En Heidegger, la *destruktion* conduce al concepto de tiempo; ella debe velar por algunas etapas sucesivas la experiencia del tiempo que ha sido recubierta por la metafísica haciendo olvidar el sentido originario del ser como ser temporal. Para referir directamente, ciertas ideas esenciales de Heidegger y poder aplicarlas al análisis de los cambios, o *destruktion* en el arte y la cultura contemporánea podemos utilizar la concepción de signo de Zubiri. "¿Qué es signo? Signo no es una señal. Una señal es algo cuyo contenido es aprehendido por sí mismo y que además por tanto extrínsecamente, señala. Signo es la nota aprehendida misma. La signitividad pertenece a ella intrínseca y formalmente y no por atribución extrínseca. No es nota en forma de señal, sino que es intrínseca y formalmente

²⁶ .. Cf. Heidegger, 1952, pp. 10-28. En este texto, compuesto originariamente hacia 1935, Heidegger utiliza también el término *Ereignis* (cf. p. 53), pero en un sentido aún bastante indeterminado. De todos modos, en esos años ya Heidegger estaba tratando del *Ereignis* como la verdad del ser en su sentido originario (*Seyn*), cf. Heidegger, 1989, pp. 27s.

nota-signo”. Esta gran idea zubiriana de entender el signo desde sí mismo (que proviene de una gran tradición filosófica: en Creuzer, Schelling, Peirce, Bergson y también en Deleuze), desde la propia nota y no del modo extrínseco de la señal, nos permite comprender adecuadamente lo que está denominando con el concepto seña, o aviso, señal, en definitiva. ¿Qué es el signo?: “Lo propio del signo no es, pues, ni señalar ni significar. Lo propio del signo es pura y simplemente ‘signar’. ¿Qué es signo en tanto que signar? Siempre, desde los medievales, se ha entendido el signo como un “llevar” la intelección de un algo a otro algo. Su filosofía del existir en definitiva. No olvidemos que el hombre es existencia, formalmente es el único que existe y en esto se da la tautología más propia del hombre. Contrapone la autenticidad de lo extra-cotidiano, a la banalidad de la existencia de todos los días. Trata de ennoblecer y consagrar de nuevo la vida a través de una inmersión en la tonalidad afectiva de la “angustia” y de la “llamada”, que es la voz inarticulada de la conciencia, que en el silencio, interioriza la elección de lo definitivo. En ella la conciencia despierta el “sí mismo” del individuo respecto de su pérdida del “se” (se dice así, se hace así, etc., usos masificados): la llamada no la proyectamos nunca, ni la preparamos ni la realizamos deliberadamente nosotros mismos. Alguien llama contra lo que esperamos y contra nuestra voluntad. Por otro lado, la llamada no proviene ciertamente de otro que esté en el mundo junto a nosotros. La llamada proviene de mí y aun así de algo por encima de mí. Esta voz inarticulada no pertenece a otro ser que es su poseedor.

La transcendencia, el estar volcada hacia afuera de sí mismo, hacia la desvelación del ser de los entes, es la estructura fundamental del *Dasein*, del “ser-ahí” o “estar-ahí”.. En el desocultamiento de cualquier ente en nuestra existencia cotidiana está presupuesta la transcendencia de la existencia del *Dasein*, que ha transcendido los entes hacia una determinada precomprensión del ser. Y en este juego de estar entre los dos, y en tal resonar la señal, es dinámico y nos sugiere la *Destruktion* misma del primer comienzo (eso es lo que abre y permite la Historia de Occidente como la Historia de un Error) y de allí los momentos del alzado del acontecimiento mismo en tanto señal. Y por esto que “el entre”, en el espacio-tiempo, en el abismo, sea junto al último dios lo que posibilita el salto de la decisión, en lo más propio o, en definitiva, en la devastación de la impropiedad misma. Y de este carácter abismal de la unidad del entre abismal, espacio-temporal, la unidad más simple, singular y aislada en su soledad; el acontecimiento, da de sí la oportunidad a la experiencia misma del pensar, para que funde nuevamente y pueda morar de modo más propio, más suyo.

En Heidegger y en particular en el “segundo Heidegger”, el conocimiento de la cosa no se presenta ya como visión o acierto de la visión, tal como había sido considerado por la metafísica occidental desde Platón; cuya teoría preludia la más tardía transformación del mundo en imagen y del hombre en sujeto constituyente y productor. En el período áureo de la vida griega, que vuelve a verse en el pensamiento de los presocráticos, cuando todavía no ha nacido la metafísica, es más bien el hombre el mirado por el ente, sustentado por él, involucrado en sus contrastes y marcado por su discrepancia. La metafísica en realidad es una física, un error entre los entes, olvidando el ser y la verdad, que no es exactitud de representación, cálculo y dominio de los entes, como en la era de la técnica, sino desvelamiento y apertura del ser a través del lenguaje, a ese ente distinto que puede comprender el ser y que es el hombre. El lenguaje es la casa del ser, el lugar en el que el ser se revela a aquellos que se abandonan a él y hacia el que siempre vamos de camino, la relación de todas las relaciones que no es sólo comunicación. La esencia del lenguaje no se agota en el significar, ni es algo conectado exclusivamente a signos y a cifras. Podemos acceder al ente sólo pasando por esta casa, la casa del ser. Si vamos hacia, cruzamos siempre la palabra.

Del predominio del ver de la metafísica clásica, se pasa en el pensamiento metafísico moderno al predominio del sentir y del hablar, que comienza a abrirse camino trabajosamente y del que Heidegger se hace promotor. La verdad del ser que el arte revela se manifiesta en el sentir y el habla. La *destruktion* es el pasaje de este ver al sentir.

Puede ser de utilidad en este punto trabajar con ciertas categorías de la estética para desplegar el concepto de crisis del arte contemporáneo, o de la modernidad.

En el origen de la modernidad, el proyecto ilustrado entra en crisis, que podría extenderse a la actualidad. Dentro de la disciplina estética puede hablarse del cambio en la aceptación explícita de la categoría belleza, por la valoración de otras dos categorías: lo pintoresco-lo interesante y la recuperación de la categoría de lo sublime (que implica siempre lo absoluto), (Valeriano Bozal, conferencia en Fundación March). Lo pintoresco y lo absoluto han funcionado en la modernidad, porque conectan con lo otro, con la naturaleza, con lo agradable. Ese agrado, sin embargo, había sido puesto en cuestión por la crisis del barroco. Fue la legitimación de lo agradable a finales del siglo XVIII. La propuesta de este siglo es la sublimidad, es el pensamiento de los revolucionarios, el señalamiento de su segunda categoría básica para la modernidad: lo sublime, la que funcionó como una categoría estética y moral. Lo sublime conecta con lo absoluto, con lo que está más allá y que puede alcanzarse con el

progreso humano y social. Lo que está más allá y es absoluto no es la belleza es lo sublime, lo que no se atiene a lo cotidiano y fugaz, que si es a lo que se ajusta lo pintoresco. Son estos dos conceptos los que entran en crisis, dos conceptos claros de la modernidad. Lo pintoresco entra en crisis por una razón sencilla y compleja a la vez; dado que el lema “Todo el mundo puede acceder a la contemplación de la belleza y al agrado placentero por la naturaleza”, no se cumple para todos, el trabajador no puede, no es para todos, al que tiene que trabajar, arar, cultivar la naturaleza, a él no le resultará agradable. Hay un gran sector social que no tiene acceso a ese agrado a ese placer. Que sólo resulta para quien puede cotemplar.

Las cosas cambian con la sociedad de consumo, con la producción de objetos a escala, que permitirá que todos tengan acceso a los bienes estéticos; lo pintoresco se convierte en lo *kitsch*, que es la transformación dentro del canon industrial y de consumo de ello. Lo masificado transforma lo pintoresco en *kitsch*. Este término surge en el siglo XIX en el ámbito germano (Calinescu, 2003: 320). Hace referencia a las piezas artísticas baratas realizadas de manera industrial, que proliferaron en la época ante la demanda de la clase media en su intento de emular a las clases elevadas. La cultura del consumo permite que todo el mundo disfrute pero con un sacrificio: la conversión en *kitsch*; un problema de repetición de masificación, lo que ha ganado en extensión lo pierde en intensidad.

Si lo sublime implica la enajenación del sujeto frente a ese absoluto que es el sublime, lo más claro se observa en el campo político, es la alienación del sujeto en el líder político, en el líder de masas, es el caso del *führer*. El líder se transforma en expresión de lo absoluto, el sujeto se aliena en él y así pasan a formar parte de la historia. Todas las manifestaciones del sublime producen la alienación del sujeto, que se sacrifica, aliena en esa pretensión de realización. El *kitsch* por un lado y la alienación del sujeto en el sublime absoluto, por otro, configuran el entendimiento de la crisis de las dos categorías básicas de la modernidad. El mercado no entra sólo en la producción y el consumo de objetos, también lo hace en el estilo. El mercado y el *kitsch* se constituyen en canon de la actividad cultural por excelencia de la sociedad de consumo. Vivimos y estamos dominados por el *kitsch*. El mercado sigue produciéndolo, no hace caso de los críticos del *kitsch*. Lo absoluto con la caída del muro se hundió, ha desaparecido, con la idea de que la irracionalidad incluso la barbarie histórica eran en parte debidas o producto de lo absoluto-sublime. Dominados por el *kitsch*, el mercado incorpora en su trama hasta esos críticos del mismo. Y lo absoluto-sublime se ha hundido con la caída o pérdida del absoluto-histórico que conducía al irracionalismo.

La única posición que queda en pie es la resistencia que se expresa a través de la Ironía. La ironía es la única categoría sobre la cual se funda la resistencia, es el único recurso posible. La ironía es el otro gran ingrediente del arte de la postmodernidad, que deriva de la línea de resistencia que pretende recuperar la tradición para ponerla en cuestión. Es el principal atributo del arte de este período al poner de manifiesto la carga crítica. El arte a través de su historia se ha visto rodeado de un halo de divinidad que alcanza cotas verdaderamente altas en el caso de la escultura monumental tradicional. La ironía es un concepto moderno, como categoría estética. Surge con la modernidad en Goya con las pinturas negras, en Diderot del *Jacques el fatalista*, en Kierkegaard con *El diario de un seductor*, con Kafka, Faulkner, Joyce, Proust, Thomas Mann, Bernhard, etc. La ironía es gran parte del arte corrosivo (Bozal, V).

A diferencia del *kitsch* y el sublime, la ironía destaca al sujeto, es la categoría de la lucidez, señala, enfatiza la lucidez del sujeto que no sucumbe a la realidad inmediata. Se apoya sobre la distancia destacando al sujeto. Es la categoría de la lucidez y que sólo se tiene en la distancia. El *kitsch* es la alienación en la inmediatez, es el lenguaje mismo del fluido televisivo, produce una sugestión en la banalidad. La ironía es tener la distancia suficiente para ver como reflexión, sobre el propio lenguaje y la propia construcción; tener capacidad para ver que es sólo una entre otras interpretaciones. Ironía es la capacidad de ser distante, es tener la capacidad de pensar y de juzgar, de reconocer que uno es sólo una representación más de la realidad. La ironía puede ser cómica o dramática. Lo importante no es el ámbito cómico o trágico sino su capacidad de poner distancia. En la ironía se actúa la preservación del sujeto. Tal como sostuviera Pascal “somos una caña, pero una caña que piensa”.

El par creación/destrucción, entra de lleno en el análisis de Bataille sobre la violencia simbólica estructurada como lo otro. Entra además en el análisis del sueño. Bataille en *Abattoir* un artículo, muy corto, sobre estética, a propósito de fotografías de Lotar sobre mataderos, comienza con el siguiente comentario: “El matadero se liga a la religión debido a que los templos de antaño servían a dos propósitos: se utilizaban para plegaria y matanza”... Esto no se presenta en las imágenes de Lotar “... Al contrario, las fotografías no presentan nada más que un orden perfecto...” No es la violencia en sí lo que le interesa a Bataille, sino más bien su civilizada omisión que la estructura como algo ‘otro’ “... Presentar el equivalente de los puercos, chillando, que uno mata, sería una manera de rechazar el hecho de la represión social...” Presentar violencia, pura y simple, sería una manera de incorporarla; es más efectivo demostrar la manera en la que es típicamente evacuada... Pero

además, no es posible lograr una represión total, ningún escudo puede proteger en contra del retorno de lo que haya sido excluido... Lo que se presenta en el 'Matadero'... es el doble uso de todo. Existe un uso elevado, consagrado por el idealismo metafísico y el humanismo racional, y existe un uso bajo "... Hasta se presentan dos usos del matadero mismo (podríamos utilizarlo para referirnos al sentido de horror, o para hacer notar su represión)..." Decir que el matadero deriva del templo es como decir que el templo puede ser tan sórdido como un matadero, y que la religión sólo tiene significado como algo sangriento... Bataille pensaba que "la reducción de la represión y la eliminación relativa del simbolismo obviamente no serían favorables para la literatura de estetas decadentes, completamente depravados de la posibilidad del más mínimo contacto con las clases bajas". Para que se presentara este tipo de represión, sólo se presentaban dos posibilidades: una revolución social y otro uso de Freud. Porque también existe un doble uso para el psicoanálisis: el uso que le dan los exploradores literarios del inconsciente, y el uso de los analizadores. Existen los que transponen, imitando sueños, y los que son alterados por el psicoanálisis "Hay algunos que no ven más que una mina de símbolos en el texto psicoanalítico, mientras que otros, al contrario, lo utilizan como una máquina de guerra orientada en contra de la simbolización". Para Platón el sueño es la inteligencia del mundo que permite abrirnos a la palabra, al imaginario. El sueño es una promesa que nos permite el conocimiento del inconsciente. Bataille consideraba además que nos deja tratar la relación interior/exterior. Y a través de él la inteligencia perceptiva pone en relación el mundo exterior e interior. La interpretación siempre pone en valor lo original. El fantasma es una cierta configuración desiderante. Platón, Descartes, Pascal, Benjamin y Adorno son filósofos que tratan con verdadera importancia el sueño; que nos ofrece una visión del mundo más cerca de la mirada.

3.1 -En las ruinas de la forma.

"El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo en sí, puesto al desnudo, en su evidente porquería, en su miserable miseria, retrato del pobre hombre nacido pobre y condenado a su propia inanidad que es su grandeza.[...] No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños". M. Millares. [3.1]

El constructo teórico que sirve para definir del modo más significativo posible la reflexión estética de Adorno es la forma como contenido social. Una descripción somera de éste, podría consistir en lo siguiente: la relevancia social del arte estriba en su forma, no en su contenido. La teoría de la forma como contenido social aparece y se va desarrollando a lo largo de toda la obra adorniana, muy especialmente en sus escritos sobre música, en sus diversas aportaciones acerca de otras artes y en su póstuma teoría estética.

Lo figurable y las imágenes guardan en consigna, ponen algo en signo, ponen algo a resguardo. Las imágenes como en las memorias de archivo, ponen a salvo del tiempo y su borradura. Ellas son capaces de preservar, de hacer patrimonialización que permite la reposición de un evento en su escenario y tiempo otro. La memoria funciona como un poner en afuera en exterioridad un suceso de su curso. Retiene lo capturado para que en todo momento persista ocurriendo suspendido en el tiempo estatizado de la representación. Las imágenes son memoria de archivo que pone toda su potencia mnemónica al servicio de una promesa-garantía: la de un eterno retorno de lo mismo. A las imágenes les falta aprender a olvidar para poder memorizar mejor.

Es posible tomar para este análisis las ruinas como un retorno de lo reprimido del pasado. También como retorno de lo olvidado, de lo que quedó subsumido en los discursos preferentes de la actualidad. El análisis obliga a no dejarse llevar por la inmediatez; es necesaria la objetivación y para ello hace falta que pase tiempo. No hay adanismos en la cultura, las creaciones no son *exnihilo*. Lo más real que lo real es la simulación y con esta ley van enlazando las corriente actuales del arte. Una vez legitimados procesos estos se proyectan a los otros planos de la producción social; esto son las vanguardias. El arte moderno se mueve en planos genéticos- psicológico en los que surge lo reprimido y los otros planos que están en lo genético. El arte moderno nos ha enseñado a ver otras culturas, los planos genético-psicológico de la estructura humana y lo que está en juego del plano histórico. Desde la óptica de nuestros días, podríamos comparar la ruina percibida en el paisaje natural con el moderno “objeto encontrado” de las corrientes dadaístas, si bien, más en consonancia con su condición como “fragmento encontrado” que cautiva al espectador por unas apariencias físicas pronto transfiguradas en estéticas. La ruina es una figura artística que se halla entre el artefacto y la entropía; en ella la naturaleza fractura y desintegra la totalidad de la obra como organismo. En la ruina la naturaleza desintegra la totalidad de la obra humana, se transforma en pulsión destructora. La ruina es el retorno de la diferencia entre la forma y la materia subsumida en la misma forma, mientras que su belleza queda supeditada a la quiebra y la destrucción y que a veces no renuncia a la añoranza, a la

nostalgia de la totalidad perdida. Esta es la razón por la que la ruina trasluce la tensión irresuelta entre la construcción y la deconstrucción y, a la inversa, entre la deconstrucción y la construcción. Por esta razón la ruina es para algunos autores, el género privilegiado en la disolución del organicismo clasicista (Marchán Fiz, 2010, p.144).

El arte contemporáneo es el objeto de una querella: para algunos, de cara al aparecer como una balkanización del campo artístico donde se disuelve hasta la propia noción de obra de arte, aparece como la libertad recobrada. Para otros que denuncian el reino de “no importa que”. Vanguardias, manifiestos y escuelas han lanzado, bajo el nombre de arte moderno, los cimientos de la situación actual del arte. Las grandes especificidades del arte contemporáneo imponen la noción de artes plásticas o artes visuales y así la obra de arte deja de ser pintura o escultura para ser video, fotografía, performance, o exhibición del cuerpo del artista. Porque los criterios de evaluación son desarrollados, trastornados por el rol del comentario crítico que deviene constitutivo de la obra. Y el artista se autoriza más por sí mismo para decidir que es arte y qué no lo es.

La disolución del organicismo clasicista no solamente es deudora de la pluralidad de maneras formales que puede acoger, sino, todavía más, debido a que consagra el fragmento hasta su exaltación frente a la organicidad de cualquier proporción o canon del organismo clasicista. Esta exaltación del fragmento llega a su máxima expresión en el informalismo. Si embargo la emergencia de las ruinas no es fruto de la acción del creador, sino de la experiencia estética en su recepción, siendo indiferente que el sujeto de la misma sea el artista o el espectador.

En los fragmentos encontrados, en los desechos vivificados y los sentidos hallados a través de la vivencia directa, en las sensaciones y las impresiones destiladas del aquí y ahora, entra en escena un espectador que es sensible y receptivo, tanto a la conciencia difusa de la historia como al placer estético que el fragmento le procuran al contemplar la distancia entre el presente de su estado y el originario perdido para siempre.

Pocos períodos resultan tan difíciles de estudiar como el Informalismo europeo de los años 1950 y 1960. El mismo término agrupa una serie de modalidades que van desde la pintura gestual, pintura caligráfica, de signos, pintura matérica, expresiones que tenían en común el protagonismo absoluto del material pictórico. En España estas tendencias de vanguardias

europeas tuvieron su reflejo en la formación del grupo El Paso. Manolo Millares fue más allá del simple gesto y pasó a desarrollar una compleja pintura matérica, incluso tridimensional. A finales de los años sesenta las obras de la *antiforma* (Morris, Le Va, Smithson) y el *arte povera* (Merz, Pistoletto, Penone) se beneficiaron de la inagotable fuente de materiales de desecho que estaba en concordancia con la incipiente crisis –energética, política, ideológica–, y que sería punto de apoyo de mensajes ideológicos contra el consumismo descontrolado, como los que llevaron a cabo los artistas de *Food* (1974), Vito Acconci y Gordon Matta-Clark o, posteriormente, Krzysztof Wodiczko y sus *Homeless Vehicles* (1988), carritos para indigentes que sirven de vivienda portátil; o los trabajos de Thomas Hirschhorn, quien inunda los espacios de la galería y el museo con componentes de muy bajo coste, cuando no tomados de la basura, como cartón, muebles viejos, periódicos o, incluso la erección de monumentos o espacios alternativos de actividades sociales: *Deleuze Monument* (2000). En este sentido, la reutilización de las materias primas manifiesta su acto performativo y denuncia el absurdo de la estructura de consumo en los países desarrollados, donde la basura contiene cosas aprovechables; a este respecto, es ejemplar el documental de Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) donde expone la cuestión de aquellos que “espigan los espacios” –naturales y urbanos– que no han de ser necesariamente los excluidos sociales. Más “artistas-traperos” que se desperdigan entre el detritus y la ruina son Lara Almárcegui, Ixone Sádaba o Botto & Bruno; también el dúo Tim Noble y Sue Webster, quienes atestan la galería de desperdicios y los iluminan teatralmente para proponer una sombra reconocible a partir de lo informe: *Real Life is Rubbish* (2002). (David Moriente, *La pobreza que viene*). El Informalismo es un tratado de estética paradójal. Una estética desarrollada a partir del análisis minucioso, de textos e imágenes mezcladas y confrontadas, de la revista *Documentos*, revista de arte que Bataille dirigió en 1929 y 1930. En esta revista hace prueba de una estupefaciente radicalidad en la tentativa superación, de descomponer, de romper los fundamentos de la estética clásica. Intenta identificar una lección de método de la historia del arte y la estética de hoy. Realiza la conjunción de un pensamiento transgresor y un pensamiento estructural, la conjunción de vanguardias artísticas, pensamiento de las vanguardias y de ciencias humanas. Una verdadera llave en el pensamiento moderno de la imagen. En *La Valeur d'usage de Sade*, Bataille presentaría el término ‘heterología’. En muchas formas, los *Documentos* habían sido el campo experimental para la heterología. Presentaba, principalmente, al arte como prisionero de su antigua función catártica y, debido a esto, un agente de orden social: al servicio de la homogeneidad. “La heterología es la “ciencia de lo que es completamente ‘otro’”. En los *Documentos*, el materialismo básico se

presenta como la prefiguración de la heterología. Pero el término “heterología” no tiene antecedentes filosóficos con los cuales pueda confundirse, mientras que el materialismo básico se debe medir contra una larga tradición de materialismo “alto”. El materialismo básico, que se presenta en su manifestación más concreta en lo informe, cumple la tarea de desclasi (fi) car. Es principalmente una tarea de de-clasificar, de extraer de las garras filosóficas de un materialismo clásico, el cual no es más que un idealismo disfrazado. La materia informe que utiliza el materialismo básico no se asemeja a nada, especialmente a lo que ‘debería aparentar’, rehusando ser asimilado a ningún concepto, a ninguna abstracción. Desde el punto de vista del materialismo básico, la naturaleza sólo produce monstruos únicos; no existen desviaciones en la naturaleza, debido a que todo es desviación. ¿De quién aprender cómo someterse a lo que es ‘bajo’? Ciertamente no del idealismo absoluto en su forma hegeliana, sino más bien de los gnósticos por ejemplo, cuya filosofía dualista, representa una de las formas más antiguas de rebajar. Bataille desea pensar que podría existir un mundo sin trans- posición. Opinaba que todo consumo de arte era, al menos en parte, fetichista, pero que esto quedaba reprimido. Implicaba la cuestión de lo que podría ser un fetichismo sin transposición. El fetichismo heterológico se presentó definitivamente después de la segunda guerra mundial, en la forma de un ataque en contra de la figura, a través de cualidades concretas, opuestas por completo a la búsqueda de planos más altos en la abstracción. Los últimos treinta años del siglo XX, viene a decirnos Guasch, habrían visto caminar a los creadores desde las ruinas del formalismo hasta el corazón mismo de lo político. El arte último no se podría describir fácilmente en términos de estilo, pero como tampoco es adecuado atenerse sólo a sus estrategias políticas, resultaría imprescindible atravesarlo en todas direcciones. Un arte que emerge, de esta manera se lee en *El arte del sigloXX en sus exposiciones. 1945-1995* [Guasch, 1997]) como fuente de observación de primer orden. En la búsqueda de planos más altos en la abstracción, Lucio Fontana llegó a lo escatológico en 1949 con su *Cerámica Spaziale*: un agregado de masa negra, que simplemente parece haber caído ahí. Su forma general es cúbica, pero es un cubo que parece haber sido masticado, ingerido, y vomitado. La geometría no es suprimida, sino más bien aplicada a... la materia.

En los años 1950, Alberto Burri comenzó a quemar sus materiales. Eliminando el mito del plástico como materia infinitamente transposicionable, al quemarla, Burri presenta algo completamente ‘otro’. En otro contexto, Robert Rauschenberg exploró la vena material en el monocroma de sus pinturas negras. Cancelaban la fascinación del vacío y la desmateri-

alización. En una, hojas de periódico arrugadas son cubiertas con la misma pintura de laca que cubre el muro, parece que todo ha sido metido en grasa y alquitrán. Ningún fragmento se opone a otro en estas pinturas, ningún lado se relaciona con otro: no hay una estructura, ninguna figura, ninguna composición mínima, todo es dejado a la chance. La pintura es un todo. Igual, las *Pinturas Doradas* (1953) presentan hoja de oro cubriendo la superficie de periódicos y otros desechos. Un poco más tarde, Dubuffet también crearía pinturas de lodo y de oro, y plata. Pero él no pudo prevenir un cierto nivel de transposición: su lodo es falso (fabricado artificialmente). Su rehabilitación pronto se volvió decorativa. Mantener lo bajo como bajo no es una tarea fácil. El *Cadaver* otra forma de ruina de la forma. Para Breton, varias partes del aparato temprano del Surrealismo se componen como lo informe, como ruinas de la formas: su oficina de investigación dedicada a la colección y publicación de textos de sueños, la relación con asociación libre, técnicas de escritura y dibujo automáticas, y el juego de juegos surrealistas de azar, junto con sus exploraciones urbanas nocturnas y visitas eran herramientas para despertar el poder de los deseos inconscientes. Recientemente, estudiosos del tema han comentado que el análisis de Breton de lo maravilloso tiene tanto, o más, que ver con la muerte que con el placer. La batalla entre eros y muerte, entre la casualidad como creadora de posibilidad eterna y la casualidad como la última versión de determinación y control, se presenta figurada en el *cadavre exquis*, en los mismos objetos a los cuales su nombre- *cadáver*- se aplicaba. Se presenta un conflicto entre los dos conceptos de determinación que se presentan en el *cadáver exquisito*, conceptos a los cuales dos nombres, Breton y Bataille, deben ser ligados. Porque tanto como Breton consideró a la determinación como un campo abierto e incremental de posibilidad, a Bataille le interesaba más el *jeu lugubre* (juego lúgubre), en el cual una estructura rige completamente sobre cualquier apariencia de probabilidad. En efecto, mientras que Breton situaba el fundamento de la creatividad surrealista en la imagen poética, entendida como el encuentro aleatorio de dos elementos lingüísticos dispares, la cualidad sorprendente de la escritura de Bataille proviene de una especie de cruce programático de una matriz de asociaciones en que nada se deja al azar. Esto articula el extremo conflicto que se presentaba entre estos dos hombres a fines de los años 1920: uno, el líder absoluto del surrealismo; el otro, una alternativa hacia la cual muchos ex-miembros desafectos se dirigieron. Cuando Breton publicó un ataque dirigido a estos desertores en *El Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1929), el grupo respondió imprimiendo *Un Cadáver* (1930), acusando a Breton de ser, en secreto, nada más que un sacerdote. La fotografía, grande, central, y retocada, que produce el impacto visual de *Un Cadáver*, presenta a Breton como Cristo. La imagen

derrumba dos de las iniciativas principales de Breton, una sobre la otra, creando una condenación continua y compleja. De un lado, una publicación del mismo Breton, titulada, igualmente, *Un Cadáver*, y publicada en 1924, a la muerte de Anatole France. Del otro lado, un famoso retrato de los surrealistas junto a la pintura *Je ne vois pas la nue cachée dans la forêt* (1929), de René Magritte, todos ellos con los ojos cerrados, como si en un sueño. Bataille advierte que no está desenmascarando a Breton como sacerdote, y al surrealismo como criptoreligión, meramente por razones técnicas. La religión, dice él, sirvió en el pasado para presentar la idea de una vida en el más allá, la cual redimiría las pruebas de esta vida. Pero actualmente, debido a que a quedado claro que solamente la política será capaz de proporcionar un cambio en la condición del hombre, Breton trata de presentarse como revolucionario, pero nada podrá ser derrocado con una gran panza y una biblioteca llena de sueños.

Otra torre de observación privilegiada es la teoría crítica, acompañada de una visión panorámica del pensamiento artístico contemporáneo, con personajes recurrentes como Crimp, Buchloh, Krauss o Hal Foster, a los cuales acompaña una cohorte heterogénea de pensadores : Lacan, Foucault, Benjamin, Lyotard, Baudrillard, Kristeva, etc. Estos textos y sus pensadores forman parte del arte, lo acompañan, son poéticos en sentido estricto. Nos hallamos, por lo tanto, ante un fenómeno muy complejo. Los análisis parecen detectar también una cierta propensión a adoptar la teoría idealista del reflejo, como si el arte fuese una consecuencia de los discursos teóricos, y no un ámbito relativamente autónomo que se intenta explicar o justificar, muchas veces *a posteriori*, con argumentos críticos más o menos sofisticados o cogidos por los pelos. Los esfuerzos por poner en claro y describir con rigor e inteligencia la selva creativa contemporánea son muy altos.

Para una gran parte de la población mundial, hoy el itinerario entre la vida y la muerte pasa necesariamente por la miseria, que los convierte en víctimas o verdugos sin vía de escape alguna: pobreza y violencia están poderosa e indisolublemente unidas y funcionan como un excelente dispositivo de control demográfico. Las obras de artistas como Alfredo Jaar , el brutal *Proyecto Ruanda*, 1994-2000 o *Emergencia*, (2005), Francis Alÿs , la inquietante *Ambulantes* con sus gestos reiterativos de búsqueda de objetos, 1992-2002, *La fe mueve montañas*, (2002) o Karmelo Bermejo, *Aportación de trabajo gratuito al Deutsche Bank*, 2006, también transfieren al universo artístico, de manera más velada en algunos casos, la pobreza como efecto del sistema capitalista y la miseria como causa primera de los horrores

derivados de ésta: exclusión, desplazamiento, hambrunas, epidemias, genocidios. ¿Es esto pornomiseria? Imposible una respuesta absoluta, dado que las obras se ubican en ese inaprensible intersticio entre lo real de su representación, prácticas artísticas en tanto que interpretaciones del mundo. Así pues, lo que comienza como metonimia termina transformándose en metáfora.

Tal como ocurre en el trabajo del sueño. La vocación del sueño es la expresión de un deseo. Los deseos no pueden ser manifestados más allá del dominio del lenguaje. Debido a esto, Jean-Francois Lyotard argumenta que, si el sueño tiene cualidades de imagen, no es porque se ha deshecho del lenguaje, sino más bien porque a forzado al lenguaje hacia el mundo de objetos-imágenes, logrando convertirlo en algo espacial. Lyotard nos pide imaginar una bandera con la siguiente inscripción, en dos líneas: “*Révolution/ d’Octobre*”. El viento está soplando de tal manera que, en la primera línea, sólo se puede ver “*Révolutionon*”, y en la segunda línea: “*d’Octobre*”. Freud denomina desplazamiento la actividad que determina que estas letras específicas surjan a la superficie. De otro lado, la acción que crea una unidad de conjunto de estos fragmentos, permitiendo que sean interpretados, por ejemplo, como “*rêvons d’or*” (sueños-soñamos de oro), se denomina condensación. Los dos procesos operan de manera topológica sobre un campo espacial; relaciones figurativas y formales, las cuales implican una espacialización en el material discursivo del deseo. Tal parece que el dominio sincrónico de espacio y forma implica que el sueño es capaz de ser interpretado estructuralmente, porque, después de todo, la estructura es lo que reconstituye el campo sucesivo y diacrónico del habla, logrando la dimensión formal del diagrama. Esto es lo que permite que el estructuralista logre examinar las relaciones entre unidades, cada una localizada a través de la retícula. La consideración surrealista del sueño tiene unos rasgos específicos que la diferencian de otros enfoques. A partir de diversos antecedentes, literatura romántica, la simbolista, aportaciones de la psicología y la psiquiatría en el siglo XIX y el gran impulso de Freud y su *La interpretación de los sueños* (1900) logran que se interprete el sueño como la otra mitad de la vida, y un plano de experiencia diferente de la vida consciente. Conocer ese plano de experiencia es interpretado por los surrealistas como el conocimiento y liberación, enriquecimiento y ampliación del psiquismo. Tomado como objetivo principal de sus esfuerzos creadores. Con ellos, el sueño deja de ser considerado como un vacío, como un agujero de la consciencia, para ser entendido como otro polo, más o menos latente o no completamente explícito del psiquismo. Para ellos lo real se amplía en lo surreal. El sueño es la otra mitad de la vida consciente. La manifestación más consistente de

ese surreal sería el sueño, por su consistencia, continuidad e intensidad. El sueño elabora con las ruinas de la forma, con el otro sentido de las formas.

Aparecidos en el imaginario artístico en el Renacimiento, los escombros no se convertirán en auténtica obsesión hasta el siglo XVIII, durante la emergencia de un fuerte sentimiento de la nostalgia por un paraíso perdido y emplazado en un pasado irrecuperable. Las ruinas remitían a una perfección perdida. Desde el siglo de las Luces, serán percibidas como la categoría anticlasicista por antonomasia, llega a ser aceptada de un modo estético como el reverso plausible de una perfección perdida, en resumidas cuentas, como fragmento. Sería el siglo de Füsseli, Constable y Piranesi, autor de una impresionante estampa que resumía el deterioro del Coliseo romano. Las ciudades están imbuidas de un halo mítico que las hace visibles aun en su inexistencia. Sobre estas premisas se erigen las ruinas pintadas o grabadas, las ruinas de ficción y la ruina artificial. Lyotard examinó una fantasía, las ruinas y el sueño erótico, repetido de manera compulsiva, por uno de los pacientes de Freud: la fantasía expresada de la siguiente manera: “un niño está siendo golpeado”. Hace ver que Freud recurre a un proceso parecido al análisis de distribución del estructuralista, para hacer ver que la fantasía es el resultado de varias etapas narrativas y revelar la relación entre estas etapas. La forma inicial de la fantasía, expresada de la siguiente manera- “el padre golpea al niño (y yo lo observo)”- se transforma subsecuente en su forma final (“un niño está siendo golpeado”). El narrativo cambia de voz activa a pasiva, y las identidades del padre y del paciente (como observador) se borran hasta desaparecer. Las ruinas de una ciudad cambian la voz activa y Freud recupera lo que cree debe haber sido una etapa intermedia entre la primera y última etapas de la fantasía: una fase de transformación que no sólo transforma lo activo a pasivo, sino que también logra otorgar al narrativo una transformación erótica. Algo borra el activo de las imágenes de la ciudad en pasivas ruinas de transformación erótica. El subconsciente se estructura en términos de simulateneidad. Freud explica muy cuidadosamente que en la relación que se presenta entre los tres niveles de la fantasía, una etapa no progresa más allá de otra, reemplazándola. Más bien, los significados de todas estas etapas se mantienen suspendidos dentro de la fantasía, dentro de la forma de un “pero también”. Sólo ahí, podemos sentir la diferencia entre la retícula estructuralista y la lógica espacial del subconsciente. El esquema estructuralista, con sus reglas de oposición, demanda que las cosas se mantengan distintas unas de otras, y que se prevenga la contradicción. Pero la labor del subconsciente no reconoce estas reglas. No sabe nada sobre ‘esto/o’: la idea de que dos contrarios no pueden resultar verdaderos al mismo tiempo. El subconsciente no sólo trata la transformación de todo en su contrario, sino que

también contiene todo, al mismo tiempo. Otra diferencia entre el sistema estructuralista y la figura subconsciente, que Lyotard denomina matriz- es que, mientras que los dos comparten las cualidades de sincronía e invisibilidad, la invisibilidad concebida por el estructuralismo es la de un orden virtual que opera dentro del sistema mismo para producir su inteligibilidad: el sistema como productor de significado. Pero la invisibilidad de la matriz es función de su obra represiva: la mutación de todo a su contrario, socava la labor productiva de la estructura. La labor de la matriz consiste en la superposición de contradicción, y la creación de simultaneidad de situaciones que son lógicamente incompatibles. Por eso, es completamente diferente que la retícula estructuralista que se presenta como transparentemente auto-explicatoria. La matriz une lo activo con lo pasivo, genital con anal, sadismo con masoquismo, y, en el caso de “un niño está siendo golpeado”, el acto de observar y ser observado. La destrucción de la diferencia es la destrucción de la forma. Mientras que la matriz consiste de partes inestables y cambiantes, también es el vehículo de una repetición compulsiva y, por eso, debe poder establecer su propia identidad. Pero se presenta una dificultad obvia al pensar de este productor de desorden e interrupción como forma. “¿Cómo, en términos generales,” pregunta Lyotard, “es posible que algo que sea forma también se presente como transgresión?” La respuesta que él encuentra yace en la evidencia de una forma que no es una buena forma, que no es una buena Gestalt. Forma atrapada por transgresión, y, al mismo tiempo, transgresión de forma. Y esta forma, que también es la transgresión de forma se presenta en la mismísima acción de la figura matriz de Freud: es la acción de golpear, que presenta la pulsación del placer igual que el pulso de la muerte, *Jeu Lugubre*. El ensayo de Bataille, *Jeu Lugubre* (1929), se basa en “la mierda que ensucia los calzones de un pequeño hombre que se encuentra parado en la esquina inferior derecha de una pintura” [de Salvador Dalí]. El método esquemático del dibujo al cual Bataille tuvo que recurrir es, de cierta manera, una de esas brillantes invenciones nacidas de la necesidad. La pervivencia de las ciudades reales es engañosa porque oculta el hecho de que a menudo ha desaparecido lo que les otorgó su estatuto mítico. Las ciudades más fascinantes son las que no existen ya. Son las ciudades que desaparecieron, sus escombros, las que ya no existen, que desaparecieron arruinadas, tragadas por el tiempo, o por la furia destructora de la naturaleza y de los hombres; a las que levantaron los escritores con sus palabras; son las que visualizaron los artistas en cuadros y grabados. Babilonia, Sodoma, Troya, Pompeya, o Tenochtitlán. Pero además cómo reseñar o decir de las que son solamente invención imaginaria como Amauroto, la capital de Utopía, inventada por Tomás Moro, de la Ciudad del Sol de Campanella, o de la *ville radieuse* de Le Corbusier. La pervivencia de otras ciudades, aparentemente reales, es

engañoso pues oculta la dolorosa realidad de que ha desaparecido ya, con mucha frecuencia, aquello que les otorgó su estatuto mítico. Después de Piranesi, un siglo más tarde, Turner y John Martin tomaron el testigo con sus panorámicas apocalípticas de atardeceres rojizos y representaciones de los más tremebundos pasajes bíblicos. Parecían sostener que toda civilización, por muy poderosa que parezca, terminará convirtiéndose en pura ruina.

El arte señaló ruinas en el paisaje como exaltación de los fragmentos encontrados. Los paseos por la campiña fascinaban a los cultivadores del gusto desde los albores del siglo XVIII. Las ruinas han existido siempre como hechos físicos, pero es relativamente reciente el reconocimiento de las mismas como hecho estético. Si bien en la tradición cristiano-platónica fueran interiorizadas como negación de la forma artística y como degradación o depravación moral, conviviendo con los temas más pesimistas como las vanitas, el *memento mori* y las metáforas de la decadencia o la fragilidad de nuestra existencia. Si bien gozaron de una consideración autónoma y positiva en el pensamiento ilustrado. De ser vista como curiosidades arqueológicas a vincularlas con la decadencia y la corrupción. Las pervivencias del pasado solamente se hacen visibles en un cruce entre la naturaleza y la cultura. La poética de las ruinas se asocia con una estética del efecto: la ruina desencadena una gama de asociaciones de ideas y sentimientos que provocan efectos, sobre los espectadores que las perciben. Entre naturaleza e historia, la ruina abre también un vínculo indeleble. Además las ruinas basculan entre la historia y la estética.

Aunque con un cierto reconocimiento desde el Renacimiento, serán plenamente valoradas a partir del Siglo de las Luces en sus aspectos estéticos; para ser valoradas como la categoría anticlasicista por antonomasia, como el reverso de una perfección perdida, como el negativo de aquella organicidad que distinguía a la obra clásica; es decir como “fragmento”. En la ruina la naturaleza desintegra la totalidad de la obra humana. La ruina es el retorno de la diferencia entre la forma y la materia absorbidas en la misma forma, mientras su belleza queda suspeditada a la quiebra y la destrucción. La ruina es el significante y la nostalgia de la totalidad perdida. Ella trasluce la tensión entre la construcción y la deconstrucción y también su inversa, entre la deconstrucción y la construcción. Sobre estas premisas se erigen las ruinas pintadas o grabadas, las ruinas de ficción y la ruina artificial. Ellas simbolizan claramente la disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno.

Los escombros reaparecieron durante las dos guerras mundiales, cuando los artistas vieron cómo la arquitectura de ciudades como Londres, Hamburgo, Dresde, Rotterdam, Varsovia o Stalingrado se convertía en ceniza de la noche a la mañana. La ruina ya no era un objeto conservado pese al transcurso de los siglos, sino un producto inmediato de las bombas.

Y con las ruinas aparece asociada la miseria, la pobreza, el pauperismo. Las guerras transforman el carácter mítico de las ruinas de ciudades también míticas en ciudades reales destruidas, pauperizadas. “Las ruinas son un recordatorio de la realidad universal del colapso y la putrefacción, un aviso llegado desde el pasado sobre el destino de nuestra civilización, un ideal de belleza que resulta atractivo precisamente por sus defectos y fallos, un monumento a los caídos en una guerra antigua o reciente, la imagen precisa del exceso económico y el declive industrial”, apunta la evolución del concepto durante el último siglo, cuando la ruina se erigió en recordatorio del genocidio y del trauma histórico.

A medida que pasaban las décadas, la representación de los escombros arquitectónicos terminó por reflejar los sueños rotos de nuestra civilización. Al otro lado del Atlántico, Richard Wilson emprendía un trabajo parecido en Nueva Jersey, estado industrial enfrentado a un declive inexorable, decretando que Passaic, localidad que concentraba fábricas cerradas y otros detritos posindustriales, terminaría por sustituir a Roma como “nueva ciudad eterna”.

Las ruinas no han desaparecido del clima cultural. Las imágenes de la decadencia industrial de Detroit que reflejaría también un supuesto ocaso del actual sistema económico. Tampoco es ajena a él la nueva época dorada del cine apocalíptico y postapocalíptico, a través de películas ubicadas en un futuro cercano que profetizan sobre el lugar al que nos conducirán las derivas de la sociedad actual. La obsesión comenzó en el siglo XVIII con Constable, Füsseli y Piranesi, El arte contemporáneo no queda al margen de la fascinación mórbida por la decadencia, alimentada por la fantasía masoquista de la destrucción total, como demuestra la obra de muchos creadores repetidamente con el escombros, la ruina y los desechos como materia prima.

3.2 -La creación de sentido.

“Con olor a sal y estrella de mar (...) sabor de mar. Labios de mar. Puesta de sol de mar. Incendio de mar. Una orilla de mar siempre sobre mis ojos incipientes. Una orilla de mar es lamirada sobre lo que veo”...En el fondo sigo estando allí, en lo más hondo de la tierra, y creo que es el lugar del que nunca debí salir.” M.Millares, *Memorias de Infancia y Juventud*.

Las imágenes son traídas al mundo que habitamos con la promesa de singularidad, para prometernos individuación y singularidad, sin olvidar que esto es así, bajo las condiciones de historicidad y una *episteme* cultural específicas, que vienen a encontrar en la especificidad de un régimen técnico que regula su producción, las condiciones de evocación simbólica más adecuada [3.2]. Para su comprensión, es necesario tomar la historia renunciando al modelo de progreso histórico, lo que presupone que no es un saber fijo mucho menos un relato lineal. El historiador lleva su propio saber a las discontinuidades y anacronismos del tiempo. Los hechos del pasado no son cosas inertes. Al contrario poseen una dialéctica, un movimiento, no son hechos objetivos sino hechos de memoria. Lo singular es que se parte no de los hechos del pasado en sí mismos, sino de ese movimiento que los recuerda. Las imágenes predicán ser objetos singularísimos y el sujeto que las observa pretende también para sí idéntica condición, la de su individuación rotunda y singularísima. Desde el privilegio de la carga simbólica las imágenes observan a sus contempladores, con una mirada espejo, que rebota invertido hacia el mundo el mismo cono escópico que la produjo, devolviéndoles idéntico privilegio que el que a ellas se les concedió. En este escenario y bajo esta lógica de lo simbólico son las imágenes las que nos hacen singulares, es en ellas que nos hacemos únicos, individuos. Ellas, en el entorno preciso de una cultura y una historicidad, nos fabrican.

3.3 -Creación de forma: cerebro y visión.

Bajo el régimen técnico de producción clásico, la imagen pictorializa el mundo, lo produce como cuadro. Ella educa, forma, nuestro modo de organizar la visión; ellas nos enseñan un modo de ver, de mirar, que corrige el puramente espontáneo para tornarlo producto de conocimiento, modo construido culturalmente enriquecido de un saber adecuado. La imagen-cuadro organiza lo visible conforme a un cierto programa de modelo histórico cultural. A esa construcción social de un modelo de visión, lo llamamos régimen escópico o *episteme* visual que articula como actividad cultural los propios actos de ver. Esta lógica de la visión es relativa a una teoría de la verdad, su presupuesto es que lo visible es verdadero y lo verdadero visible en direcciones recíprocas de verdad exterior e interior. Es lo que se ha llamado ocularcentrismo (Brea, 2010, p.24). La visión produce verdad, que es fuente de conocimiento válido y en su interior se articula la estructura-sujeto. Pero además la visión ofrece una estructura ciega, un registro que es sólo imaginación y que modula la construcción de la imagen concitando una fuerza de creencia, de potencia simbólica de paradigma y es la que propicia la identificación del sujeto con la imagen. Tal como muestra la construcción del

yo y la producción de imaginarios. En el pictorialismo del mundo interior y exterior actúan tanto la visión-verdad, como la visión-ceguera.

En 1969 Millares realiza un viaje al Sahara, volviendo impresionado por los tonos blancos de la arena, lo que se refleja en su pintura.”El blanco siempre ha jugado un papel muy importante en mi pintura”Es un blanco angustioso, el color del vacío, de las cuestiones sin respuesta, reflejado en obras como *Antropofauna* [3.1] y [3.1a] o Neanderthalio [3.3] o el doble retrato de “Adán” y “Eva” [3.2]. La neurociencia actual determina en sus últimas investigaciones que el cerebro crea expectativas y genera formas y figuras que no están en el mundo exterior. El cerebro es un gran creador de lo que la filosofía y la cultura denominó como lo objetivo, el en sí de las cosas, la pura exterioridad. El cerebro no recibe pasivamente la información de su exterioridad sino que interpreta de acuerdo a sus necesidades adaptativas y de supervivencia. Ya Hermann Helmonltz a finales del s. XIX planteaba que las percepciones son inferencias sensoriales inconscientes que realiza el cerebro, adelantando y creando una percepción de acuerdo a la necesidad del organismo y del propio cerebro, que en definitiva es la supervivencia del individuo. El cerebro recibe como hipótesis esas inferencias sensoriales del exterior y establece que los mismos patrones de estimulación pueden conducir a percepciones diferentes. No recibe pasivamente la información sino que interpreta, de acuerdo a sus necesidades. Como acabamos de decir, ya se sabía que había inferencias inconscientes sensoriales y que existe la visión ciega inconsciente, que no se trataba sólo de lo que la retina veía o transmitía al cerebro. Sino que es capaz de crear una percepción de acuerdo a sus necesidades. El cerebro interpreta de acuerdo a a expectativas genéticas heredadas y reglas transmitidas por el medio ambiente cultural. La información que se recibe por el ojo es comparada de manera inconsciente con los contenidos que tenemos en la memoria. No se trata en absoluto de un sistema pasivo que no hace más que reflejar las imágenes externas; sino que, interpreta de acuerdo con unas reglas en parte heredadas y otras transmitidas por la experiencia. El cerebro crea figuras y formas que en realidad no están en el exterior, que le bastan pequeños indicios perceptivos para interpretar formas y figuras que sólo están en su cortex.

Para que se desarrolle la visión es necesario el movimiento, está preparada la visión para el movimiento y resulta fundamental par el desarrollo de la corteza cerebral visual. Dicho de otra manera, la visión está al servicio del movimiento, necesitamos movernos para desarrollar nuestro cerebro y la visión es parte fundamental de dicho desarrollo. Crear formas es ir ordenando nuevos universos perceptivos y por tanto nuevas experiencias para el cerebro. La

visión es el órgano del sentido más desarrollado del mundo humano. La Corteza visual ocupa en la masa encefálica más de un tercio y es la responsable de que en conjunto la corteza cerebral se especialice en los temas de visión coordinando con otras áreas.

Considerando la anatomía del ojo, queda más clara esta función de invención y creación de formas del cerebro. La retina es bidimensional, recibimos los estímulos externos como potenciales eléctricos también bidimensionales y en determinada orientación, pero el cerebro los ve tridimensional, recibe invertidas las imágenes y les da la vuelta, porque a través del tacto sabe que las imágenes están orientadas hacia abajo o hacia arriba. La retina está constituida por millones de fotorreceptores. Conos para la visión diurna y Bastones para la visión nocturna para la oscuridad. El cerebro genera la información que por alguna razón no le llega a la corteza y necesita, es capaz de crearla. Recompone la información que falta y además genera la misma textura que debería estar en la imagen. La percepción resultante es activa. Se sabe además que a lo largo de la evolución el ojo se ha desarrollado, inventado y transformado más de ocho veces.

Cuando observamos el entorno tenemos la sensación de que todo es nítido, pero esto no es así, es imaginado por el cerebro porque lo único que se ve con nitidez es aquella parte del estímulo que impacta la fobia central del ojo, una zona celular que está en el centro del globo ocular. Enfocamos y el resto queda en la zona borrosa de la visión. Los conos, células receptoras del color componen todo el arco cromático con el azul, rojo y verde. De todo el espectro electromagnético sólo vemos una pequeñísima parte; no somos capaces de percibir lo que otras especies. Los colores no existen en la naturaleza, no están ahí fuera, son atribuciones que el cerebro hace basado en las informaciones electromagnéticas que recibe. Cuando se estimulan los ganglios oculares salen hacia el cerebro potenciales eléctricos, todos iguales sólo diferentes en la frecuencia. Todos los potenciales de acción son iguales. Donde se atribuyen las cualidades de color, calor, etc es en el cerebro. Creamos los colores al ver, los sonidos al oír, el calor y el frío al tocar. Todas son atribuciones del cerebro, no están fuera están dentro del cerebro; las cualidades no dependen del exterior sino de la elaboración del órgano nervioso central.

La corteza cerebral es fundamental para la visión consciente, pero también hay visión inconsciente, que es la visión ciega. Que también consiste en ver, pero no conscientemente. La visión ciega se da en sujetos que han perdido parte o el total de su corteza estriada, una zona del córtex por la cual pasa toda la información a los sistemas visuales de la corteza. Las

lesiones producen una zona de ceguera denominada escotoma, la cual está en relación a la zona de corteza lesionada, pues esta área es básicamente un mapa de lo que sucede en las retinas. Podríamos decir que la utilización de esta vía para la visión actúa de manera inconsciente, ya que los sujetos ciegos que han sido estudiados en experimentos sobre la visión ciega, no saben explicar realmente cómo sabe que ahí hay un objeto. Digamos que en su caso, ven por intuición. Y no sólo en la visión, sino en todo procesamiento de información hasta que los estímulos no alcanzan determinados niveles cerebrales, la percepción no pasa a consciente. Este fenómeno particular puede llevar a plantear muchas cuestiones. Por ejemplo: hasta qué punto somos conscientes de lo que percibimos? O dicho de otro modo: ¿cuántos estímulos están siendo percibidos por estructuras subcorticales de nuestro cerebro, sin que seamos conscientes de ello? Los fotorreceptores, conos y bastones, traducen la energía electromagnética del espectro lumínico en potenciales eléctricos que es lo único que el cerebro entiende. Afuera sólo hay ondas electromagnéticas que las células traducen en potenciales eléctricos que es el lenguaje que el cerebro detecta. El cambio de intensidad sólo transforma la frecuencia de dichos potenciales. La intensidad lumínica absoluta, al cerebro no le interesa, sólo le interesan los contrastes. El cerebro sólo codifica contrastes, siempre está funcionando con el contraste, y es también el responsable de que tengamos una visión dualista del mundo. Hay una gran influencia de sentido de un órgano sensorial a otro, puede ser perturbado por otro órgano “no hay mayor ciego que el que no quiere ver”. No vemos el mundo tal y como es, son ilusiones ópticas las que vemos. Cuando nos estamos moviendo no tenemos los parámetros de análisis de la visión no son objetivos; la visión no está para ver el mundo tal como es. Si estuviera diseñado así el sistema visual, siendo la meta de nuestra percepción visual la acción, no veríamos lo que busca la visión que es precisamente la acción y el movimiento. La percepción visual es activa y para ello está diseñada.

Son muchas las ocasiones en que no vemos el mundo tal y como es, que sólo vemos ilusiones ópticas y de esta condición el arte se nutre. La visualidad cada vez es más importante en el ser humano; probablemente evolucionemos hacia una visión mayor. El cerebro además de percibir actúa, completando o realizando diferentes imágenes. Sufrimos alucinaciones cuando no tenemos la información suficiente. El cerebro crea el mundo exterior es capaz de alucinar la realidad. Estamos permanentemente creando realidad virtual desde el juego a los simuladores. El mundo que habitamos en su inmensa mayoría es virtual. Se nutre de creencias que el cerebro espera comprobar. La objetividad siempre entre comillas, es más construcción sobre lo compartido. Hay muchas cosas que hoy se están desvaneciendo. Las cosas no se

comparten absolutamente por la diferencia de creencias. Ni la libertad, ni la verdad, ni la objetividad. La visión depende mucho de la persona, de sus creencias, de la educación recibida. Creencias que el cerebro pretende encontrar cuando percibe. Lo que el individuo cree se refleja en la visión.

El cerebro crea formas y sentido de las formas en conjunción con las creencias y medio ambiente cultural. Hay una relación privilegiada entre visión y mirada que se pone en conujunción a la hora de crear formas y sentido.

3.3.1 -El análisis de la mirada en la creación de formas.

Se dice que Teófilo Gauthier, el padre de la teoría del arte por el arte, se detuvo en cierta ocasión ante *Las Meninas* de Velázquez y preguntó: Pero ¿Dónde está el cuadro? En cierto modo el poeta y crítico francés tenía razón. Todo en *Las Meninas* presagia la consumación del arte: Felipe IV y Doña Mariana posan para el pintor, pero Velázquez ha preferido dejar en suspenso el acto mismo de la creación.

En Millares, influido en un principio por el surrealismo, su obra cambió tras su traslado a Madrid en 1955 y su integración en El Paso. Comenzó su experimentación con la pintura matérica, creada sobre arpilleras rotas, desgarradas, retorcidas. Un arte identificable con la “España negra” de entonces, un arte que se destruye y vuelve a reconstruirse ipso facto de entre sus ruinas. Obras representativas son su serie de *Humboldt en el Orinoco* [3.5] y o sus grandes pinturas numeradas y tituladas simplemente *Cuadro* [3.4], [3.6] y [3.7].

El análisis de la mirada es una parte fundamental, generalmente soslayada, para la comprensión del desarrollo y constitución de la visión, síntomas, fobias y otros fenómenos que tradicionalmente se ubican como psicopatologías. Freud desarrolla este tema en su artículo *Fetichismo*, y en algunos de sus casos clínicos. Sin embargo, la mayor parte de este análisis se desarrolla en la obra de Lacan, fundamentalmente en los seminarios sobre *La angustia* y *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1963-64 y 1964-65 respectivamente). Realiza un análisis acerca de la mirada en el mundo contemporáneo, una mirada omnipresente y mediada por la cámara de video, una mirada otra que, otorga un estatuto inédito a la realidad que vivimos.

No basta con la función fisiológica del ver; hay que renunciar a ser visto siempre. Lo que el niño en proceso de subjetivación pierde, de goce escópico, lo recupera en el goce del juego. Ahora bien, ¿también hay que renunciar a verlo todo?

Hacer una reflexión sobre la mirada en el mundo moderno incluye revisar la opinión de varios pensadores. En su obra *Así habló Zarathustra*, Nietzsche diagnostica la condición espiritual de su tiempo, advirtiéndonos del peligro que entraña. En la cuarta parte del libro se encuentra al "más feo de los hombres", a aquél que ha matado a Dios. Cuando explica su monumental acto, fuente de la sensibilidad moderna²⁷, nos dice que él que todo lo ve, tenía que morir. Es una lástima que Nietzsche no abundara en el tema de la mirada, pues sus breves comentarios sobre este tema están llenos de interés para comprender al mundo contemporáneo. Hay un mundo más allá del bien y del mal donde no rigen ni la moral ni la razón, y ese mundo se confunde con el del sueño, donde todo es posible. En la gran omnipotencia del sueño, todo es posible y presenta turbaciones irresistibles, de pesadillas y zozobras.

Si partimos de la base de que la condición de existencia del sujeto es la ceguera parcial del Otro mediante una comprensión dialéctica, ¿Acaso el ojo de la cámara de televisión o el cine ha suplantado al ojo divino, ése que el más feo de los hombres tuvo que matar para no morir él mismo? Con la llegada de la televisión a nuestras vidas, nada escapa a la mirada omní-abarcante de la cámara. Con los avances tecnológicos en materia de comunicación, prácticamente en todo el mundo existe algo digno de ser visto, desde la guerra con precisión quirúrgica, y los bombardeos a todo color sobre Irak o Afganistán, hasta la vida de seis insulsos personajes que habitan la casa del *Gran hermano*. Lo curioso de este fenómeno es que se da por igual en países desarrollados y en los del llamado tercer mundo. Parafraseando a Walter Benjamin, lo que determina el gusto por estos espectáculos no es la experiencia de la pobreza, sino que es el empobrecimiento de la experiencia lo que nos lleva a esta forma de modernidad. El *show* mediático alcanza también el ámbito de la política. Se trata de la mirada otra de los medios de comunicación. El afán de Edipo por querer saber, por pretender verlo todo, lo lleva a cegarse y, con ello, poner un límite a lo ominoso, a lo que no es posible de contemplar. El impulso de la cultura moderna de querer verlo todo, lleva a no ver nada, a un estado de indiferencia en el que sólo una gran tragedia es capaz de sacarnos por un momento

²⁷ "Sin embargo, Él tenía que morir. Miraba con ojos que lo veían todo, veía las profundidades y los abismos del hombre, toda su encubierta ignominia y fealdad. Su compasión no conoció el pudor: registraba mis repliegues más inmundos. Este supercurioso, ese absoluto indiscreto, ese supercompasivo, ¡tenía que morir! Me veía siempre: yo tenía que vengarme de semejante testigo, o morir yo mismo. El Dios que lo veía todo, también al hombre, ¡ese Dios tenía que morir! El hombre no soporta que semejante testigo viva."

del marasmo por un momento, para luego volver a ser ese personaje de mirada hastiada e indiferente que contempla, sin ningún pudor, el desfiladero de imágenes de los más o menos, quinientos canales a escoger en la TV.

Pero hay una relación entre la visión, la mirada y el saber que el arte también reconoce. Freud relacionó la pulsión escópica con el afán de saber. En el análisis del pequeño Juan.

Es importante destacar la importancia visual del sueño y no concebir de manera ingenua o reductiva la vía por la que el sueño se hace presente en el universo plástico surrealista. Los artistas surrealistas no copian sus sueños en sus obras. Representar plásticamente un sueño no significa sin más copiarlo, el uso de materiales oníricos en las artes demanda un proceso de transcripción, de elaboración secundaria en términos freudianos, de los mismos. La visión que se despliega en el sueño es básicamente mirada, penetrada de deseo inconsciente, conformada desde él mismo. El Yo es otro, con sus variaciones de identidad

Sartre en *Lo imaginario* sostiene que la imagen trata de aprehender una cosa real, que existe, entre otras, en el mundo de la percepción; pero trata de aprehenderla a través de su contenido físico. Sin duda, este contenido tiene que cumplir determinadas condiciones: en la consciencia de imagen aprehendemos un objeto como *analogon* de otro objeto. El contenido puramente psíquico de la imagen mental no puede escapar a esta ley; una consciencia que estuviese frente a la cosa que trata de aprehender sería una consciencia perceptiva; una consciencia que tratase de aprehender la cosa sin contenido sería una pura consciencia de significado. A la necesidad para la materia de la imagen mental de estar constituida previamente en el objeto la llama trascendencia del representante. El saber no desaparece una vez que se constituye la consciencia de la imagen, ni detrás de las imágenes. No es “siempre capaz de realizarse a través de las imágenes, sino distinto de ellas”. Representa la estructura activa de la consciencia imaginante. El saber no puede atrapar al objeto, sino por el orden de sus cualidades. Es decir, a través de cierta posición sin efecto de opacidad y de exterioridad; determinadas precisamente por las relaciones que se ha hecho pasar tras su espesor. Por el contrario, el saber imaginante es una consciencia que trata de trascender, de plantear la relación como un afuera. El ser imaginante se presenta, pues, como una voluntad de llegar a lo intuitivo, como una espera de imágenes.

De lo anteriormente expuesto, resulta, como corolario que: El objeto de la imagen no obedece al principio de individuación. El saber tratará, precisamente de alcanzar al objeto con cierto coeficiente de generalidad.

El objeto de la imagen no aparece forzosamente como obedeciendo al principio de identidad. El saber trata de alcanzar a un objeto determinado, la afectividad puede dar un *analogon* válido para varios objetos, con un valor de equivalencia afectiva común. Es lo que hace que, en el sueño, una misma persona pueda ser varias al mismo tiempo. Esta multiplicidad indiferenciada de la imagen es menos aparente durante el estado de vigilia porque, en las formaciones de vigilia, el saber impone más claramente su marca de afectividad.

El sujeto, el tema, en un cuadro refleja el rostro de un hombre que se mira. Los estudios de Arasse: *Le sujet dans le tableau*, (2008, p. 25) sostienen que el artista se pinta o dibuja; pinta su personalidad, su particular mirada sobre sí mismo. Todo pintor se pinta no en tanto que hombre, sino en tanto que pintor, es decir según su concepto. Las obras de arte que se relacionan con su vista u oído, proclaman el espíritu del artista, en él, el espíritu se refleja como en un espejo. La identificación con el ámbito de la ley paterna, con el padre, es la mirada valorativa de otro, el padre, imaginada sobre el ser. Hecho que se aclara bastante en el género retrato psicológico, donde el individuo retrata al sujeto. Una especie de puesta en acto de la operación de figurabilidad, aquella del trabajo del sueño, que cumple precisamente la función de obtener una figuración del deseo inconsciente. Especie de figuración pictural que escapa a la censura del consciente. La figurabilidad es el trabajo mismo que busca acceder a la figura, si bien ella no se refiere a lo que puede ser figurado con el menor esfuerzo; es el trabajo de representación que pulsa por acceder a la figura a una figura latente, a una suerte de latencia figurable. Lo figurable de una pintura abre una tensión con la pulsión y el deseo inconsciente; de manera que lo que se representa es el sujeto mismo, el creador. La noción de dicha operación, la figurabilidad, designa la instancia singular e íntima que trabaja para apropiarse del mensaje de la obra. Es una puesta en obra de los motivos que una iconografía analítica designa como los del creador, volcados en el sujeto del cuadro.

3.3.2 -Visión y mirada en la teoría lacaniana.

“Porque salía entonces, no pude ver lo que pasó detrás del muro, el primer albayalde a este lado, más allá del color sin tiempo y desconchones”. M. Millares entrevista de Enrico Crispoliti.

Lacan trata el tema de la mirada en diversos seminarios, pero es en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, en que discute el libro *Lo visible y lo invisible* del filósofo Merleau-Ponty, cuando establece una diferencia fundamental entre la mirada subjetivante y la función fisiológica del ver. La primera está relacionada con el deseo del otro materno, y es la que introduce al niño en la imagen de un cuerpo propio y unitario. "Lacan propone un primer tiempo en que el sujeto es mirado. En este sentido el sujeto es cuadro, fotografiado por la mirada que encarnaría la luz. El sujeto sería entonces parte del cuadro, mancha o pantalla.". En ese primer momento, el sujeto mira que es mirado por el otro, en un juego especular, pues así como el niño se mira en el otro materno, ella, la madre, también se mira en esos rasgos que su mirada convierte en un rostro humano. La mirada es condición necesaria, pero no suficiente, para la constitución del sujeto; para que el cuerpo de un cachorro humano sea algo más que un "trozo de carne" es indispensable que en esa mirada exista un corte, algo que ponga límite a la mirada omniabarcante del Otro; es necesario introducir a la mirada en la dialéctica del *fort-da*, de la separación y borde simbólico. El juego del "ahora me ves-ahora no me ves" pone un límite a la mirada, impidiendo que el sujeto sea devorado por el goce escópico del Otro.

Por tanto, un doble peligro acecha al sujeto: por un lado, si la mirada falta, el individuo no es inscrito en el registro simbólico como sujeto de deseo; si, por otro lado, nada pone límite a la mirada, si nada ciega al ojo devorador, nada impedirá que el sujeto sea aplastado, borrado por la voracidad del deseo del Otro. No es extraño, desde este punto de vista, que los niños disfruten tanto del juego del escondite. En él está implícito no sólo ocultarse por un momento a la mirada del otro, sino que también está en juego el que otro me busque, como si con ello dijera "me puedes perder", dándole así un lugar en el deseo de otro.

En el seminario *El objeto del Psicoanálisis*, realiza Jacques Lacan la lectura de *Las Meninas*, con lo que podremos atrapar el punto en que es posible construir la presencia fantasmática del sujeto viniendo de un lugar fuera del cuadro. "El fantasma es aporte de ese espectador que se queda fascinado frente al cuadro pero al mismo tiempo que somos atrapados bajamos la mirada como se baja el calzón, así, el pintor nos hace entrar al cuadro".

En el capítulo *la esquizia del ojo y de la mirada*, Lacan parte de la preexistencia de una mirada, dice: "No veo más que desde un punto... pero en mi existencia soy mirado desde todas partes", a ese ser estoy sometido de una manera original. Esta mirada no se nos presenta más que bajo la forma de una extraña contingencia simbólica. Una carencia constitutiva, a partir

de la cual surgirá la angustia de castración. Esa carencia constitutiva es el objeto "a" en tanto mirada. La mirada llega a simbolizar esa carencia central expresada en el fenómeno de la castración. Esa mirada deja al sujeto en la ignorancia de lo que hay más allá de la apariencia. Esa mirada como objeto "a" simboliza la carencia central del deseo.

Lacan nos introduce así en el campo de la pulsión escópica y dirá, el ojo y la mirada, tal es para nosotros la esquizia en la que se manifiesta la pulsión al nivel del campo escópico. Es necesario distinguir la función del ojo del de la mirada. Es preciso señalar la preexistencia a lo visto, de un dado objeto - a - ver y allí la pérdida, pero también una ganancia, el fantasma y su verdad, el síntoma. De este modo la esquizia entre mirada y visión nos permitirá agregar la pulsión escópica a la lista de las pulsiones. Debemos considerar que la pulsión escópica, ella es la que elude más completamente el término de la castración.

En el capítulo dedicado a *La Anamorfosis*, se interroga: ¿Qué es la mirada? Dirá: El sujeto - por su propia esquizia- está vinculado a lo que lo determinó, a saber un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva de una automutilación inducida por el acceso mismo de lo real, cuyo nombre en nuestra álgebra es objeto "a." Lo real es el lugar que va a quedar constituido entre esa experiencia traumatizante que produce el goce con el cuerpo del Otro, como soporte de la mirada o de la voz, del seno, de las heces y la fantasía que allí se presenta, velando ese real que gobierna más que cualquier otra cosa nuestras actividades.

En la relación escópica el objeto del que depende la fantasía a la que el sujeto está colgado en una vacilación esencial, es la mirada.

Desde el momento en que el sujeto intenta acomodarse a esa mirada, se convierte en ese objeto puntiforme, ese punto de ser desvaneciente con el que el sujeto confunde su propio desfallecimiento

Por eso de todos los objetos en los que el sujeto puede reconocer la dependencia en la que está el registro del deseo, la mirada se especifica como inasequible. La anamorfosis es el ejemplo de cómo en la pintura no se trata de una reproducción realista de las cosas del espacio. (desde determinada posición se pueden ver elementos que no aparecían en el campo de la visión). Dirá: “El cuadro es una trampa para la mirada, el cuadro está en mi ojo. Pero estoy en el cuadro. Se pregunta: ¿Qué da el pintor al que está ante su cuadro? Se podría resumir así: ¿Quieres mirar? Pues bien, ¡vé eso!”. Entrega algo como alimento al ojo, pero invita a aquel a quien se presenta el cuadro a deponer ahí su mirada, al igual que se deponen las

armas. Este es el efecto purificador, se da algo al ojo, algo que implica abandono depósito de la mirada. Este es el efecto engañoso.

Hay un triunfo de la mirada sobre el ojo. En general, la relación de la mirada con lo que se quiere ver es una relación de señuelo. El sujeto se presenta como otro que no es, y lo que se le da a ver no es lo que quiere ver. La mirada es presencia del Otro como tal. Lacan critica a Sartre, quien dice que es la mirada del otro la que me sorprende, Lacan dirá no es la mirada vista sino una mirada por mí imaginada en el Campo del Otro. En el campo de la mirada que es diferente a la visión, aparece la carencia, esto es, el deseo y el fantasma que tienen por función velar, esto da un efecto de espejismo. Observando *Las Meninas* Lacan explica a su auditorio: ... El cuadro muestra que estamos tomados y atrapados en su espacio. El cuadro tiene el efecto de meternos dentro del cuadro. Este efecto hace emerger la pregunta de lo dado a ver, en una frase: "a ver". Siendo un cuadro considerado como de las miradas que se cruzan, no hay allí dos miradas que se enganchen. Hay diferentes posiciones: el que ya ha visto y demasiado... luego se retira. El que desea ver... y lo que aparece en la tela misma y por este efecto de meternos en el cuadro es la posición del que soporta la mirada en tanto sujeto que mira. El espectador aporta este fantasma del sujeto mirando, en unión a ese espacio delante del cuadro, esta presentificación de la ventana en la mirada de Velázquez. Lacan plantea que el marco de la ventana se constituye cuando abrimos los ojos. Esto da como resultado ese efecto de captura que el cuadro produce sobre nosotros. Hay verdaderamente un surco de pasaje de esta presencia fantasmática del pintor en tanto mira y cuya vibración se desplaza a los otros personajes que no miran.

De manera sintética, para ubicar la posición epistemológica y filosófica desde la cual Ricœur construye su teoría, debemos localizar su objetivo: lograr la identidad narrativa que permitiría responder la pregunta por el ser del yo. Esto explica el lugar privilegiado que ocupa la narración biográfica, que sustentada en su tesis sobre la *metáfora viva*, define a la referencia para dicha narración por fuera de la experiencia ordinaria. Esto implica que la metáfora no trabaja por sustitución, sino por re-descripción de la experiencia, lo que revelaría categorías ontológicas no reductibles a la experiencia empírica; siguiendo en parte a Heidegger, para Ricœur la experiencia humana por excelencia es la temporalidad. Otro aspecto a tomar en cuenta es la distinción que él realiza respecto de dos tipos de lenguaje, estableciendo un lenguaje descriptivo y otro metafórico. El primero no alcanza a describir más allá de lo ordinario, en cambio el metafórico accede a clarificar y precisar el carácter temporal de la experiencia humana. Aunque se deba distinguir que la metáfora es un tropo del

discurso y la narración queda comprendida entre los géneros literarios, ambas participan del campo semántico; será allí donde Riccouer radica la operatoria de sus argumentos. Se trata en última instancia, de la re-descripción que permite crear nuevos sentidos. Aunque son textos independientes *Tiempo y narración* y *Metáfora viva*, para comprender su criterio narrativo hay que referenciar el primero al segundo, dada su propuesta de la metáfora. Esto se advierte en el valor que adquiere en la narración la ruptura con los sentidos corrientes de las palabras, descomponer esos sentidos habituales refiere a la condición creativa que reformula el sentido de un suceso, cambiando su valor en la historia.

Con la metáfora viva de trasfondo, Riccouer articula la noción de temporalidad de Agustín de la *Distentio animi* con la idea de trama, tomada de la *Poética* de Aristóteles. El problema del tiempo, según Agustín, es que si no me lo preguntan sé qué es, en cambio en cuanto tengo que explicarlo no lo sé. Por esta razón, no será por la vía de la “atención” sino de la “distensión” del espíritu que se puede hacer experiencia del tiempo, que por otra parte, como experiencia viva, siempre se sitúa en el momento presente, en el que se vive como recuerdo lo pasado y como expectación lo futuro. Generar la relación entre tiempo y narración es el modo, según Riccouer, de lograr la concordancia discordante de la temporalidad como experiencia humana. La concordancia y discordancia describen una relación, aquella que se plantea entre el tiempo -como categoría- y la experiencia que de él realiza el hombre. Recordemos que el valor de la experiencia temporal es en función de la pregunta por el ser del yo.

Al considerar ahora, la noción de trama en la *Poética* de Aristóteles, el primer punto a señalar es que trama es la traducción que Riccouer realiza de *mythos* –término con el que aborda Aristóteles la construcción de la mimesis creadora-. El *mythos* o trama, pertenece al campo poético, en tanto que la acción o suceso que la trama relata, que se corresponde con la ética – en tanto *ethos*- es del campo real. Con esta distinción entre lo poético y lo real, se puede pensar la mimesis creadora, ya que es una producción que no queda en la mera transcripción de dicho suceso, sino que lo constituye con nuevos valores que le agregan la condición mediadora entre la experiencia viva y el discurso, constituyéndose en una representación de la acción. Un claro ejemplo de esto es la tragedia griega, tal como la presenta Aristóteles en su *Poética*.

Si bien dejamos señalado que Riccouer distingue tres mimesis, a los fines de esta presentación, omitimos esa distinción. Lo que nos interesa resaltar es el lugar que ocupa la representación como mediación simbólica entre “lo real” y el discurso, en este caso tenemos que aclarar que el discurso es el campo que incluye lo narrativo y lo real es pre-narrativo.

Sería posible hablar de un arte anoréxico, porque ello pondría de relieve, por oposición, la bulimia imaginaria que se conecta con él. La cultura del malestar -que es la nuestra, tal como la bautizó Freud- se caracteriza, a nivel de lo imaginario, por una absorción acelerada e intensa de imágenes a la cual invita al sujeto, siendo la televisión el médium privilegiado pero no el único.

3.4 -Mirada y fotografía.

Para la vida de la imagen la aparición de un aparato de ver o de una máquina capaz de capturar y reproducir imágenes mecánicamente supuso un gran acontecimiento, una modificación decisiva que con ella el ver y toda la culturalidad que a ella concierne, se desplaza a un nuevo escenario radicalmente redefinido. Variará el conjunto global de las reglas que ordenan la producción de imágenes, que ordenan el modo de representar tanto como las del contemplar o extraer de ellas valor de simbolicidad. Produjo un cambio en el ámbito mismo de la visualidad en el espacio lógico de la totalidad de los actos de ver. La máquina de ver traerá modificaciones que acabarán por prefigurar un orden de visión radicalmente diferenciado. Quien aquí ve ya no es sujeto capaz de reflexividad sino un aparato ciego, un inconsciente óptico; abandonando cualquier invocación de profundidad, de interioridad entregada a una pura exterioridad, a una puesta en superficie radical. El ver de la cámara captura imágenes de una opticalidad inconsciente que organiza el cuadro bajo su ley ciega ajena a todo juego de profundidades. Esta imagen no ordenará su modo de ser memoria a la misma forma en que lo hacía la imagen-materia. Tampoco el de prometer eternidad o individuación ni el de promover un modo eficiente de devenir sujeto. En rigor, tampoco tendrá el poder de operar como dispositivo de representación sino como pura huella, mero indicio, moviéndose en el modo de capturar mecánico e inconsciente de aquello que registra. Todo lo que este ojo ciego puede ver cabe en la superficie de un plano infradelgado.

Alberruche Rico en su artículo *La fotografía pauperista durante el primer franquismo* sostiene que desde finales del siglo XIX un buen número de fotógrafos han sentido la necesidad de viajar por espacios y realidades degradadas de la existencia humana, en ocasiones con el deseo de despertar conciencias, en otras con la intención de documentar una realidad depauperada o, simplemente, han interactuado en lo marginal como paseantes a la caza de imágenes, con “el objeto de documentar una realidad oculta [...] para ellos”. En el caso concreto de la fotografía “pauperista” realizada durante el primer franquismo, ésta tiene unas peculiaridades sociopolíticas que lo revela como testigo activo de una época marcada por la represión y la censura. Y es que en la posguerra española, la documentación de la pobreza

como realidad social era considerada por el régimen como un atentado contra el aparato de propaganda franquista, más interesado en mostrar una imagen heroica, cargada de tópicos, de la población española. Una historia que se desarrolla durante el primer franquismo, dentro del ámbito fotográfico y en una parcela de lo marginal como es el tema de pobreza. Un tema silenciado, ocultado por la dictadura franquista y que analizamos desde la fotografía como reflejo de una realidad social determinada, en donde no es posible analizar este fenómeno fotográfico sin tener en cuenta la naturaleza política del régimen franquista. Así pues, la historia, la economía y la política de la dictadura juegan un papel fundamental en el desarrollo de un nuevo género fotográfico que hemos calificado como pauperista, término acuñado por Juan Antonio Ramírez y que puede utilizarse para referirse a este género fotográfico. Según Susana Sueiro Seoane²⁸, la negación de este hecho marginal, los enfrentamientos y connivencias entre los discursos de poder, fundamentalmente entre la Falange, la Iglesia y los franquistas, supuso la paradoja de que este género fotográfico surgiera en los primeros años cuarenta de las propias redes propagandísticas de instituciones franquistas, en concreto de la mano de campañas publicitarias de asociaciones benéficas falangistas como fue el Auxilio Social. Con este panorama dictatorial, son pocas las fotografías pauperistas que se salgan de estos cauces en la década de los cuarenta. Nadie quería tener problemas en estos primeros años de pos-guerra donde la represión fue brutal. Pero llegó un momento en que este statu quo de bonanza proyectado por la dictadura, se encontró por completo desfasado de la realidad social, cultural y económica del país. El simulacro fraguado por el régimen, con imágenes que mostraban “la su-puesta prosperidad del país” o con frases como “En la España de Franco nadie pasa hambre”, chirriaban con la paupérrima realidad social cotidiana con la que convivían los propios fotógrafos. A esto hay que sumar, ya en la década de los cincuenta, las transformaciones estructurales y los cambios operados en el seno de la dictadura por distintas cuestiones de carácter político, la derrota del eje fascista en la segunda guerra mundial, la situación internacional de guerra fría y, en menor medida, por hechos de carácter social, revueltas universitarias, tímidas actitudes contestatarias obreras. Fueron sobre todo las cuestiones de política internacional las que obligaron al régimen a dar una imagen más aceptable en el exterior iniciándose, entre otras cosas, una progresiva “desfascistización” del mismo y la progresiva apertura de las fronteras del país. Esto último supuso que, por primera vez desde la instauración de la dictadura, entraran en España fotógrafos extranjeros. Así

²⁸ “Ni la prensa ni la radio pudieron informar apenas de las penurias y tremendas dificultades de la vida para la mayoría de la población. Los organismos de censura extremaron su celo para impedir la difusión de noticias sobre carestía, desabastecimiento o restricciones. Se censuraron sistemáticamente las noticias sobre muertes por inanición, así como desgracias naturales como pedriscos, plagas o propagación de enfermedades; y los suicidios estuvieron absolutamente prohibidos.” (Sueiro Seoane, 2007, p.14)

ocurrió con Eugene Smith, William Klein, Cas Oorthuys, Brassai o Robert Frank que si bien penetraron por medio de encargos para revistas extranjeras, para ilustrar guías de viajes o libros de temática cargada de tópicos españoles, procesiones, toreros, fiestas tradicionales...- lo cierto es que muchos de ellos tomaron otro tipo de fotografías realizadas desde su propia subjetividad con respecto a la realidad social española. Con ello, por primera vez, las fotografías documentales de la pobreza española salieron fuera de nuestras fronteras. En un país donde hasta entonces las fronteras estaban férreamente cerradas, este asunto es de vital importancia y merecería un capítulo aparte ya que algunos de estos trabajos influyeron decisivamente en los jóvenes fotógrafos españoles deseosos de renovar la fotografía pictorialista imperante. Muy importante fue también la aparición de libros o catálogos de fotografía en los que se mostraba la fotografía directa norteamericana, el humanismo fotográfico de la exposición e *Family of Man* o el Neorrealismo italiano. Estas corrientes de vanguardia, si bien penetraron en España por canales marginales o semimarginales, se convirtieron en las fuentes de las que bebió no solamente la fotografía.

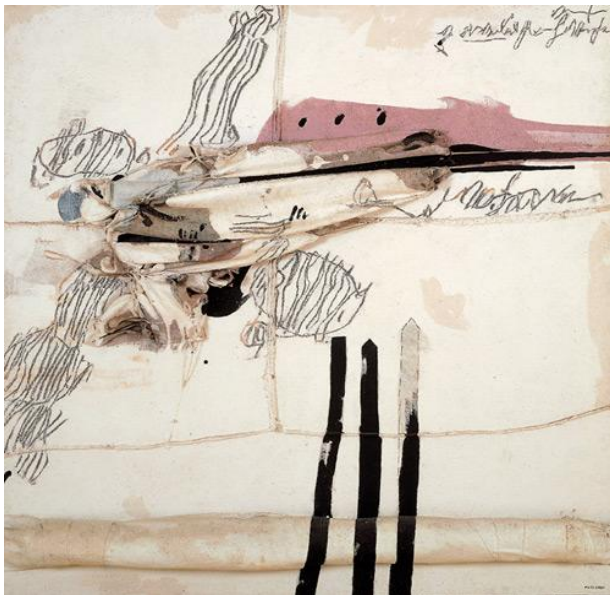
También lo hizo Manolo Millares, cuyo universo simbólico ha bebido de estos antecedentes pauperista, a pesar de la defenestración que sufrieron estos movimientos desde los discursos hegemónicos del momento. Así se desarrollará una nueva iconografía fotográfica marcada por la poética del hombre y las multitudes, donde se manifiesta el deseo de documentar el hecho real y el ansia de hacer visible “lo otro”, ya sea para mostrar, ya sea para denunciar. Por otra parte, no hay que olvidar la aparición de incipientes contradiscursos culturales desde el seno de la propia fotografía, fundamentalmente desde el grupo fotográfico Afal, pero también desde distintos ámbitos artísticos como el cine, el grabado, en especial el grupo Estampa Popular. Acompañaron en este proceso, el cómic, la literatura o la poesía pues el género fotográfico “pauperista” no es algo aislado, sino que es consecuencia de un movimiento complejo que se manifestó en diversas parcelas del arte y la cultura. Así las cosas, en aquellos años comenzaron una producción fotográfica de autores que trabajaban sobre la paupérrima realidad social española. Todos estos trabajos se llevaron a cabo desde la marginalidad del propio autor, que en la mayoría de los casos se vio obligado a guardar su obra en espera de tiempos mejores. Por entonces la fotografía pauperista no sólo no estaba bien vista, como apuntábamos arriba, sino que estaba fuera de las redes del sistema del arte franquista, “fuera de las palancas del poder”.



[3.1] Millares, *Antropofauna*, 1971, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. Juan March, Madrid



[3.2] Millares, *Adán* 1996, Tec. Pintura s/ papel, Col. Particular. Madrid



[3.1 a] Millares, *Antropofauna*.1971. Tc. Mixta s/ arpillera. Col. Juan March, Cuenca.



[3.3] Millares, *Neanderthalio (1)*, 1970, Tc. Mixta s /arpillera, Center for Visual Arts, Norfolk



[3.5] Millares, Humboldt en el Orinoco, 1969. Mixta /papel. Col. Banco de España. Madrid.



[3.6] Millares, Cuadro 173, 1962, Tc.Mixta/arpillera. MNCARS, Madrid.



[3.4] Millares, Cuadro 169, 1961, Tc. Mixta S/ arpillera, Col. Serge Bloo. Bruselas



[3.7] Millares, Cuadro 60, detallle, 1959, Tc. Mixta s / arpillera, Col. Particular. Madrid.

II.DECONSTRUCCIÓN / *DESTRUKTION*

CAPÍTULO IV .Deconstrucción/ *Destruktion* de la forma y el sentido..

4.1 La relación de la *deconstrucción* de Derrida a la *destruktión* de Heidegger.

“Pero, ¿hasta cuando ese hombre agazapado, dominado y hasta desaparecido, entre los surcos resecos de unas margas desprovistas y unas alegrías pandereteras”. “Todo viso elegante, todo parlamento de equilibrio, toda lucubración intelectual (...) deviene sombra sobre luz, muerte sobre vida”.
M.Millares, carta a Westerdhal.

En los análisis de la visualidad occidental moderna puede hablarse de regímenes de creencia del que disfrutaban los objetos que comparecen en las prácticas culturales: narrativas, simbólicas o de representación. El lenguaje de las imágenes cargadas de potencial alegórico opera como un lenguaje de subversión política. Es el cristianismo ocularcéntrico que proviene de una tradición que carga de una fuerza de creencia, de poder teológico, a las imágenes. Y tiene puesto su dogma principal de creencia de lo verdadero del lado más alto del orden de lo visible, más allá de lo decible, del logos.

Los trágicos dejando irrumpir la nada, abrieron una dirección en otro pensamiento, en el pensamiento de lo otro. El pensamiento deviene la expresión típica en la tragedia, *dissos logos* esto es discurso racional que conoce la ambigüedad, la duplicidad, con la aparición de una radical ambigüedad y duplicidad de la verdad. Esto es, la aparición de una verdad no es la aparición de una verdad incontrovertible, gobernada por la necesidad; pero la aparición de la verdad es un enigma, cualquier cosa que es y no es. Cualquier cosa que es en este modo es fundamentalmente enigmática. El ser del enigma, en este caso, consiste en el hecho de que tiene su fundamento en la nada a la par que en la necesidad.

La subjetividad en la época del nihilismo moderno es subjetividad cautiva, superficial y estéril, frente a ella el filósofo reclama fuerza y grandeza. El pensamiento del retorno es abismal y excesivo, es pensamiento trágico. Frente a la modernidad que se dispersa y

finalmente se diluye en el vacío del nihilismo, el retorno pretende anular simbólicamente los fragmentos que constituyen la totalidad escindida.

En la escena española y universal Millares define, perfila y positiviza su posición apoyándose en el modelo de la tragedia, de los conceptos abisales arriba mencionados: hombre agazapado, dominado y desaparecido y articulados en nuestro análisis a través de la noción de inconsciente. Conceptos que quedan plasmados en los años 1960, que son años de provocadores artefactos tridimensionales, de sintonía con los ensamblajes por el lado objetual neo-dadaistas, de maderas, cuerdas, sostenes, tubos de cartón, latas de conserva, zapatos viejos. Son años de *Mutilados de paz* y de su carpeta de serigrafías *Torquemada* (1970) y de los *Personajes caídos*, de la *Excavación en la galería de la mina* (1965) y del *Asesinato del amor* (1966), de la contemplación de cadáveres colgando de Mussolini y de Claretta Petracchi. Años de navegación *Humboldt en el Orinoco*, los Juanramonianos *Animales de fondo* y los *Peces Abisales*, *Homenaje a Miguel Hernández*, puntaseca *De este Paraíso* o su *Gran Díptico* de 1970.

4.2 - las vanguardias como artefacto de propuesta teórica.

La construcción de cada uno de los nuevos lenguajes que configuraron las vanguardias se verifica bajo el marco de radicales transformaciones en sus presupuestos teóricos. Tras la primera andanada de cambios trascendentales que el hecho artístico experimenta a partir de mediados del siglo XIX, entre Courbet y el fin de siglo, las vanguardias históricas afrontan una tarea con la conciencia apodíctica de que no está determinadas a asentarse sobre reglas de juego preestablecidas por instancia alguna, ni siquiera por la propia andadura de las vanguardias precedentes o coétaneas, sino que pueden y deben trazarlas ex novo. Estas reglas de juego se refieren tanto a la condición de lo artístico, como a la del contexto en que lo artístico se manifiesta; o a la adjetivación de la propia condición humana de quien fabrica el arte y de quien lo recibe. Esta capacidad de propuesta no se ha instrumentado sólo desde el territorio de la forma y sus principios, sino que ha revelado su capacidad de erigirse desde todos los órdenes que afectan al hecho artístico en sí y de enfocarse hacia el inmediato marco de referencias contextuales en que éste se mueve. Las vanguardias históricas, en consecuencia, han demostrado actuar a través de la realidad tangible de nuevos lenguajes visuales asentados sobre objetos que han modificado su estatuto. A través de la fundamentación de un marco teórico legitimador de estos objetos y lenguajes y de la nueva

dimensión global propuesta para el hecho artístico. A través de la propia naturaleza de la praxis artística como proyección funcional del ser humano o de los colectivos en que este se encuadra. Y unas u otras vanguardias lo han hecho, eventual o simultáneamente. Si bien, sabido es que la noción de vanguardia no es un concepto claro, objetivo y científico, pero que sólo ha podido ser construída a partir de un conocimiento extendido sobre el devenir histórico. Siempre encontramos hechos, ideas, actitudes y lenguajes visuales, polarizados en uno de los extremos de esa dialéctica de confrontación que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la institución arte y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa (Brihuega, 1999, p.229).

La Construcción-deconstrucción comienza con la aventura cubista, la deconstrucción formal y analítica de la obra de arte, que va a complejizarse con un conjunto de procedimientos artísticos inéditos que van desde la transparencia a lo aleatorio, de las vísceras al cambio de escala, etc. Esta especulación sobre la forma de la obra de arte es también su fuente conceptual, que concibe el lenguaje como un procedimiento artístico en sí mismo. Desde 1909, los cubistas George Braque y Pablo Picasso fueron, según los términos utilizados por Daniel-Henry Kahnweiler (José Vivar, 1990, p.8). “estallar la forma homogénea” antes de elaborar con los *papiers collés*, una nueva semiología plástica, fundada sobre las sinécdoques y la metonimia. Y de poner las primicias de una escultura abierta y transparente (Picasso, *El vaso de absenta*, 1914); (Laurens, 1918, p. 89). Todos los procesos de deconstrucción formal son comprometidos en la realización de la obra. Pero estas experiencias relevantes del dominio de lo retiniano, serán denunciadas por Marcel Duchamp. Adepto de Raymond Roussel, en *Les impressions d’Afrique* (1910) deconstruyen el lenguaje. Duchamp abandona la pintura en 1913 por la creación de objetos extraños a las categorías artísticas tradicionales que basculan notablemente la noción de original (los *readymades*) y la elaboración de notas y de documentos que ponen en un lugar destacado un arte conceptual. Entre 1914 y 1966, una parte de la actividad artística de Duchamp consiste en la elaboración de notas manuscritas preparatorias de sus obras. Estas notas, o estos comentarios herméticos están contenidos en las cajas que constituyen igualmente obras en sí mismas, en la medida donde el trabajo de Duchamp revela tanto la especulación intelectual como la realización propiamente dicha. Así, *La caja verde*, editada en 1934, contiene 93 facsímiles de notas y de obras concebidas entre 1912 y 1915 en vías de realización del *Gran vidrio* titulado *La Mariée mise à un par ses célibataires, même*, una suerte de caja óptica transparente figurando, según

Andre Breton, una interpretación mecánica, cínica de los fenómenos amorosos. Directamente nacida de las investigaciones verbales y del pensamiento teórico de Duchamp y que luego será el arte conceptual que se elabora en los años 70 y que se consagra a las formas textuales. Si las notas de Duchamp, ricas por su cultura enciclopédica pero rellenos de retruécanos y de lapsus burlescos de contraposición de letras, descendían de una tradición literaria irónica, simbolista; con Laforgue y la patafísica, con Jarry. Si bien hemos de destacar que las realizaciones de artistas conceptuales se fundarán en un futuro sobre referencias textuales más contemporáneas. Ellas sacan de las teorías de sistemas de comunicación de Marshal McLuhan o los análisis de topologías formales del lenguajes del *Tractatus Logicus* de Wittgenstein. Se puede también acercar los trabajos experimentales de l'OuLiPo, del método Pensar/clasificar y los lipogramas de Gerges Perec *La disparition écrite sans la lettre "e"* o las estructuras matemáticas de Jacques Roubaud.

En América, Joseph Kosuth, que se reivindica como el heredero espiritual de Duchamp y de Gertrude Stein, inscribe sus ejercicios tautológicos sobre los muros gracias a los neones luminosos (*One color, Five Adjectives*, 1966). Sus discípulos ingleses reunidos en el grupo *Art and Language* exponen su teoría: el arte, que es la definición del arte mismo. Y conciben el lenguaje como un procedimiento artístico en sí mismo. Su inmensa producción lingüística es archivada en fichas Kardex comunes clasificados en casilleros (Sin título). Stanley Brouwn utiliza el mismo útil archivador para contabilizar las experiencias espaciales concretas. Su fichero *Trois pas= 2587 mm* (1972-73) registra meticulosamente sus propios desplazamientos a partir de fichas impresas que miden cada uno de sus pasos.

Pero la modernidad inscribe la idea misma de destrucción en la misma definición del arte. Así estos conceptos construcción- deconstrucción, se traman en torno al pensamiento sobre arte.

¿Se trata de *destruktion* o más bien de retorno? Es difícil decir si las recuperaciones artísticas de los años sesenta son tan radicales como las lecturas teóricas que vuelven a hacerse, tanto creadores como críticos de Marx, Freud o Nietzsche durante el mismo período. Lo que parece cierto es que estos retornos son tan fundamentales para el arte moderno como para la teoría postestructuralista: uno y otra llevan a cabo sus rupturas mediante tales recuperaciones (Hal Foster, 2001, p.35). Luego resulta que esas rupturas no son totales, y tenemos que revisar la noción de ruptura epistemológica. Vecina a esta noción está la de acción diferida, pues en lugar de “romper con las prácticas y los discursos fundamentales de la modernidad, las prácticas y discursos sintomáticas de la posmodernidad han avanzado en una relación *nachträglich*, diferida, más tarde, con ellos” (Zizek, 2008, p.78). En cierto sentido, el mismo descubrimiento de la *nachträglich* es diferido. Aunque operativo en textos como el historial

del hombre de los lobos, se dejó que lectores como Lacan y Laplanche desarrollaran sus implicaciones teóricas. Freud no era consciente de que su propio pensamiento se desarrollaba de un modo *nachträglich* diferido: por ejemplo, no solo el retorno del trauma en su obra, sino también la doble temporalidad por mediación de la cual se concibe ahí el trauma: en la sexualidad, el miedo a la castración, etc. Más allá de esta general relación *nachträglich*, diferida, tanto el arte posmoderno como la teoría posestructuralista han desarrollado las cuestiones específicas que plantea la acción diferida: las cuestiones de la repetición, la diferencia y el aplazamiento; de la causalidad, la temporalidad y la narratividad. Aparte de la repetición y el retorno aquí subrayados, la temporalidad y la textualidad son obsesiones gemelas de las neovanguardias: no sólo la introducción del tiempo y el texto en el arte espacial y visual sino también la elaboración teórica de la temporalidad museológica y la intertextualidad cultural. Cuestiones parecidas, aunque planteadas de diferentes modos, han estado también en la base de filosofías cruciales del período: la elaboración de la *nachträglich*, diferida, lo más tarde, en Lacan, la crítica de la causalidad en Althusser, las genealogías de los discursos de Foucault, la lectura de la repetición en Gilles Deleuze, la complicación de la temporalidad feminista en Julia Kristeva, la articulación de *la différance* en Jacques Derrida (Jacques Derrida, 1989, pp. 279-280.). “Lo que se vuelve enigmático es la idea misma de primera vez” escribe Derrida en *Freud y la escena de la escritura* (1966), un texto fundamental de toda esta era antifundacional. “Es por tanto el aplazamiento lo que está en el inicio” Y eso mismo vale para la vanguardia también (Hal Foster, 2001, p.36).

Examinando los textos de Derrida sobre Heidegger, con el fin de establecer una relación entre la deconstrucción de Derrida y la *destrucción* de Heidegger, Derrida, al tiempo que reconoce la importancia de la *aletheia* para radicalizar la noción de verdad de la filosofía occidental, se establece a cierta distancia de Heidegger. Ello lo encuentra en el análisis de sus lecturas heideggerianas de post-metafísica y post- pensamiento representacional. Derrida sostiene que la negación de la metafísica en Heidegger, no logra superar o destruir la metafísica como tal, como se dispone a hacer, porque sus inversiones permanecen unidas a la estructura ontológica y al vocabulario de la metafísica.

Básicamente afirma que la metafísica o la reversión de sí misma, sigue siendo una forma de metafísica y no es diferente de ella. A pesar de los intentos de Heidegger por superar el pensamiento representacional en *Aletheia*, en verdad y conservar cierta apariencia de representación, ya que la asunción de la platónica cosa-en-sí, está implícita en la entidad oculta, su utilidad y equipamiento la convierte en su entidad no disimulada. En definitiva y para Derrida, Heidegger revela una doble estructura ontológica, que se asemeja a la

metafísica. A Richard Rorty debemos la popularización de la expresión “giro lingüístico”, así como la invención de la figura del ironista como hacedor cultural dde piruetas.

Nadie da la impresión de creer más en el giro lingüístico que Derrida. Todo es lenguaje “*Il n’y a pas d’hors-texte*” y nadie se ha manifestado más irónico con respecto a ello. La gran eclosión deconstruccionista comienza con la publicación simultánea de *La Gramatología*, *La voz y el fenómeno* y *La escritura de la diferencia*. En su libro *De la Grammatologie* y en varios más, Derrida señala que la significación siempre hace referencia a otros signos y que en realidad uno nunca puede llegar a un signo que se refiera sólo a él mismo. La escritura es considerada tradicionalmente como un suplemento artificial de la palabra y por lo tanto como un significante de un significante. Al proceso de espaciamento en el tiempo y en el sistema de rastros, Derrida lo llama arqui-escritura. Al hacer referencia a diferentes significantes entramos en una espiral que no acaba de hacerse referencias. El hecho de tomar conciencia de lo que pensamos implica una duración que nos afecta y nos transforma. Al momento de terminar un enunciado, no somos los mismos que cuando lo empezamos. Lo que decimos sobrepasa siempre lo que creíamos querer decir y nos revela que finalmente no sabíamos de antemano lo que se dice a pesar de nosotros. Además hay que rescatar de la deconstrucción el valor como genuino trabajo filosófico.

Si se nos había mostrado, señalado, la cara oculta del mundo conceptual, de nuestro propio sistema conceptual, desde nuestras ideas sobre la percepción a nuestras ideas morales, la deconstrucción tratará de hacer patente, a su vez, la cara oculta de esa desvelada cara oculta. El régimen lógico de la deconstrucción es la aporía.

En su libro *La verdad en pintura*, Derrida toma como *leitmotif* una frase de Cezanne y su análisis lingüístico conceptual ulterior le lleva a la expresión sin salida de “la verdad de la verdad”, es decir, la verdad es, puede ser, mentira.

La deconstrucción enseña que hay otras verdades detrás de la verdad que podría darse como última. Que el símbolo siempre remite a otro y así hasta el infinito, creando una arqui-escritura. Estructuralismo y psicoanálisis, obviamente, son dos matrices fundamentales de la interpretación del mundo. La arqui-escritura es una noción generalizada de la escritura que se refiere a la forma en la que aquello que es escrito sólo es posible si se considera que existe un desfase de significados. Este desfase, en conjunto con la posibilidad de ir más allá de lo que está escrito nos lleva a lo que algunos han clasificado como el más famoso de los neologismos: la *différance*.

La deconstrucción no es un ejercicio literario, ni un mero caso de narcisismo filosófico, sino que posee un evidente alcance político, si por ello entendemos la calidad de no ser autocontenido. Deriva ese alcance político, precisamente del hecho de que no podemos decir algo que constituya la última palabra, y en este sentido no podríamos o no deberíamos asumir la estabilidad de la institución *dao* que esa es también un hecho significativo. La deconstrucción presenta importantes puntos de contacto con la filosofía de Wittgenstein y Nelson Goodman. La *différance* implica el desfase, el retraso, la desviación de la mediación temporal que existe en la arqui-escritura, en términos de lo hablado y lo escrito. Lo que distingue a la *différance* de la *différence* es lo inaudible, es decir lo escrito. La deconstrucción no es ciertamente un método ni una forma de interpretación en el sentido tradicional, ni tampoco puede calificarse de idea transmisible, sino que se trata de una actividad de lectura cuidadosa, cuyo resultado sin embargo, hay que deslindar cuidadosamente también de una forma gratuita de escritura. Aunque el término de *différance* no puede ser descrito exhaustivamente, y esto es porque el mismo Derrida nos dice que no se trata ni de una palabra, ni de un concepto, además de que su significado cambia dependiendo del contexto en el que está siendo usado. El signo representa algo, aún cuando ese algo no esté presente pero que lo pueda ser potencialmente, es cuestionado como imposible por la arqui-escritura, la cual insiste que el signo siempre refiere a más signos, y estos a otros, hasta el punto de no poder llegar al referente definitivo.

El significado está diferido con respecto a una deseada y postulada presencia como imagen mental. La deconstrucción puede interpretarse como una cierta forma de hermenéutica impura, en tanto y en cuanto no hay el propósito de dar con el sentido original, primitivo, verdadero, sino solamente de desvelar el camino, la huella del significado. Derrida acuñará el término equívoco de la *différance* que viene a representar una llamada de atención acerca de una disociación temporal fundamental que tiene lugar en todo proceso de significación. Para Derrida, la escritura, o los procesos que la caracterizan, como la *différance* y la arqui-escritura, son ubicuos. Tal como un fragmento de algo escrito no puede explicar el significado de cada palabra, lo mismo sucede con la palabra. Si usamos la misma estructura de repetición, nada nos garantiza que otra persona podrá dotar a las palabras que nosotros usamos con el mismo significado que nosotros le atribuimos. La *différance* señala el carácter genuino de la significación. Podemos concluir que la deconstrucción de Jacques Derrida no es un proyecto filosófico establecido sobre las bases de una metodología explícita. Se trata de un proceso inherente a la historia de la racionalidad occidental vista desde una dimensión crítica y que consiste en desraizar la tradición que la conforma. Más allá de la caracterización del

mecanismo de la diferencia como rasgo definitorio de nuestro lenguaje, muestra Derrida la distancia temporal entre el significado y el texto.

Y es esta disociación la que va a señalar la preeminencia de la escritura sobre la oralidad. La oralidad fundamentada en la presencia del sujeto de la enunciación, presupone al mismo tiempo y paradójicamente, el carácter presencial e interior del significado. La deconstrucción es en palabras de Derrida: "uno de los nombres posibles para designar, por metonimia, lo que sucede o lo que no llega a suceder, como lo puede ser una cierta dislocación que se repite regularmente" (Derrida, 1972). Esta dislocación consiste en cuestionar participando en la transformación. Para Derrida, se trata de un intento de ver desde el otro lado del borde lo que somos (Eduardo Reyes García, 2005, p.79). La Dualidad oralidad/escritura no es necesariamente paralela de la dualidad presencia/representación, con la caracterización de vicario para el segundo término, tal como la metafísica occidental sostuviera.

Lo que Derrida denomina mito del logocentrismo se describe como una aprehensión metafísica del mundo de acuerdo con lo cual y remontándonos a Platón, la representación es sólo vicariedad de una presencia ausente, que permanece como tal presencia como valor último.

Derrida en su libro *La verdad en pintura* (Derrida, 2001, p. 156), sostiene que sólo se puede escribir acerca del arte (y de sus temas: la representación, la belleza, lo sublime, la forma, etc.) suplementariamente, es decir, desde un marco, un contorno o borde, o sea que sólo podemos contornear la cuestión, que nunca nos sumergimos enteramente en ella. Los márgenes son lugar privilegiado de la crítica, que nunca se juega absolutamente con la verdad, pero también revelan la condición deslucida de quienes la practican, en la medida en que los críticos creen estar "en el centro de la cuestión", como demuestra Derrida a propósito de Meyer Shapiro, y a menudo no saben de qué va la verdadera cuestión. El esteta o el crítico de arte, sobre todo este último, se quedan en la periferia del asunto, nunca son decisivos, porque no se puede hablar críticamente de la verdad, es decir, en o a propósito de la pintura, sin advertir además que se habla de ella kantianamente, allí donde se corta, o donde queda en suspenso. ¿Para qué, entonces, una crítica? (Derrida, 2001, p.136).

El argumento de Derrida: los actos del habla son inscripciones, instancias de escritura, que funcionan en nuestra comunicación no porque están sostenidos en nuestra intención de quien las produce, sino por su carácter iterable. Esto significa que el sujeto tiene un lugar determinado y que su enunciación tiene sentido dentro de un lenguaje público. Este supone una crítica al idealismo, al sujeto de la fenomenología, y puede interpretarse como la

sustitución del sujeto por el texto. Derrida se fija en un comentario marginal de Kant sobre el ornamento (*párrergon*) que rodea a las obras de arte, los marcos floridos en los cuadros, las alegorías en los grabados, las columnas en los edificios, para convertirlo en central y sostener que la crítica de la facultad de juzgar kantiana no se ocupa de la belleza sino para señalar dónde se encuentra su límite. Lo bello se presenta en Kant como pretexto para tematizar lo sublime, que es precisamente aquello de lo que no se puede hablar. La lectura del texto de Heidegger *El origen de la obra de arte*, donde el filósofo alemán comenta un cuadro de Van Gogh, hace decir a Derrida que este texto se contrasta con la lectura que hace el crítico Meyer Shapiro sobre el mismo cuadro.

El trabajo de la deconstrucción no queda atrapado en el círculo hermenéutico, sino que en sus propias fisuras, en los intersticios textuales surge el mundo como una más de las formas de significación. Si Heidegger encuentra en el cuadro de Van Gogh, que representa unos zapatos, un emblema de los valores auténticos del hombre rural, fundido en la naturaleza, Schapiro ve los zapatos de un urbanita, los zapatos del propio Van Gogh. Semejante incompatibilidad en los juicios cruzados sirve de pretexto para que Derrida tercie en el diferendo y actualice de paso el lugar que ocupa la verdad ¿qué representan esos zapatos, qué hay, qué se da, de verdad, en esa representación? y en la pintura, desde la perspectiva excéntrica del deconstructivista (Lynch, p.54).

Mundo y texto son contiguos como formas de significación. El cuerpo, el poder irrumpen en los intersticios del texto. La muerte, la justicia, la amistad, el poder, la historia, no quedan atrapados como conceptos cerrados en un texto o un conjunto de textos, sino que se brindan como herencia compleja a la que hay que responder. La lógica de la herencia es de alguna manera una lógica del compromiso. En este sentido la deconstrucción se sitúa en la tradición filosófica como una perpetua interrogación; pero es justamente el carácter abierto del interrogante lo que la convierte en una mirada sobre el mundo. Trata de interrogar los textos en sí mismos, y no como espejos que funcionalmente reflejan las propias preocupaciones del filósofo. El respeto al texto y la atención a cualquier deslizamiento, equívoco, ambigüedad, son inseparables como medio de aproximación a una escritura que es también mundo.

4.3 - La *destruktion* del órgano corporal y su reorganización.

La mimesis parece regresar a través del realismo en las artes y sobre todo a partir de Duchamp a un lenguaje que refleja la diversidad de las ciencias del hombre y otra relación ver/pensar: es el cuerpo el que ve, pero aquello visto es pensamiento. La representación ya no es sólo retiniana ahora es del pensamiento. Se trató de sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. Esta negación de la pintura que Duchamp llamó olfativa y retiniana es decir, puramente visual, fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el *Gran Vidrio* (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio. Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente...” (Coz, J,J, 2012, p.4)

Pero este pensamiento no es sólo racional es abismal, es pensamiento de las profundidades, y de lo otro del pensamiento. Se trataría de un sujeto creador que se enfrenta a los vacíos de representación, a las faltas de palabra, de testimonios en tiempos de silencio social. Tomemos un testimonio de Millares:

“Hemos sostenido la posición del arte contradictorio y de lo imposible como continuidad viable, apoyándonos en una desesperación casi íntima, portadora de antinomias formales vivenciales, como pensamiento de lo otro”. M.Millares, carta a Westerdhal.

El arte del siglo XX no ha cesado de sacar una gran parte de su energía creadora del riesgo esencial de tomar y mirar lo que desea. La afirmación de un derecho pleno al goce mortífero o placentero, a la liberación de la mujer, todo aquello que atañe a los cuerpos en general y a las prácticas sexuales que hacen del sexo mismo un terreno de exploración permanente, de formas, de registros, de gestos, un punto de apoyo para el pensamiento. “Intenté dar al gesto una calidad tan individual que se convertía en casi anónimo, como un acto universal”, este comentario de Joan Miró (Bozal, 1999, p.161) pone en registro lo que entendemos por pintura gestual. Habitualmente se habla de ella para referirnos al expresionismo abstracto estadounidense y a todas sus versiones. El gesto es un rasgo de estilo y define una tendencia, informalismo, tachismo, arte otro, etc. Miró concibe el gesto en sus palabras, como un rasgo que desborda los límites del estilo, ese acto universal al que se refiere es mucho más que una nota estilística, el anonimato buscado en la extrema calidad individual no se atiene a lo estrictamente estilístico. No sólo la política, con la política, la materia del cuerpo, el tiempo del cuerpo. El cuerpo no es una cosa, aunque como cosa pueda percibirse:

somos el cuerpo. No tenemos el cuerpo como quien tiene algo, como la ropa que vestimos. El cuerpo no es una cosa exterior, es la posibilidad misma de que exista exterior. Tàpies ha manifestado y explicitado en varias ocasiones su preocupación por el cuerpo humano. Sus marcas, huellas y caligrafías lo sugieren y en otras obras el motivo corporal es explícito (*Materia en forma de peu*, 1965). El cuerpo capaz de sentir y soportar las huellas y las marcas, las incisiones, los trapos anudados, las superficies rugosas, las formas ocres y rojas, capaz de ser de lápiz y de pintura, de tela, de signos, de cuerdas, que el cuerpo no tiene, que el cuerpo es. Lo común es la materialidad que los cuerpos son.

La importancia de la materia no es la de un recurso que permite expresar, mejor o peor, sentimientos y emociones de un yo privilegiado y un entusiasmo individual que tanto debe al romanticismo; su importancia es la que se funda sobre su naturaleza común a todo, de lo que todo se forma. La materia se hace pisada, herida, está ahí, ahora. No podemos separarnos del cuerpo, somos el cuerpo. Podemos desdoblarnos en una alucinación, una situación patológica, excepcional y extrema. Podemos contemplar el cuerpo como si de una cosa se tratara, cosificarlo, alienarlo. De Sigmund Freud a George Bataille, de Charles Baudelaire a Pierre Guyotat o Antonin Artaud, realidad y reflexión se refuerzan para instalar en el corazón del siglo XX un lugar indiscutible entre el sexo y la muerte. Desplegando temas tales como: el voyeurismo, el sacrilegio, el matrimonio, la prostitución, la transgresión. Levantando los tabúes sobre la muerte, el sexo, el género, los artistas sondean los límites de la creación, asimilados a los límites del cuerpo humano. Más allá de la belleza el arte realizó otras interpretaciones del cuerpo. La absoluta incongruencia de las formas, al igual que la violencia de los colores, responde a la locura de un mundo donde el orden y la razón no encuentran su lugar. Crea cierto caos, proporciona al arte un carácter convulsivo que constituye el gran emblema de una época en la que ya no es posible creer en el humanismo. El siglo XX con sus guerras, sus gases asfixiantes y sus genocidios, confirió a este tipo de expresión artística una dolorosa actualidad. Se trata de la búsqueda de imágenes ante las cuales la mirada no quede indemne: mostrar la decadencia de los cuerpos destruidos por los vicios y la guerra, es el caso de Oto Dix, Picasso, Schieller, Artaud o Francis Bacon. La figura humana se convierte en soporte expresivo del horror de la historia, la desazón de la existencia o la fuerza del deseo. Su objetivo era provocar la turbación²⁹.

²⁹ Así lo expresó Picasso a quien citó Malraux en la revista *La cabeza de Obsidiana*: “Es necesario despertar a la gente, revolucionar sus consciencias, su forma de identificar las cosas. Deberían crearse imágenes inaceptables. Que la gente se encienda. Obligarles a comprender que viven en un mundo extraño, un mundo nada tranquilizador, un mundo que no es

En la segunda mitad del siglo XX el cuerpo y su entorno significativo, es uno de los temas centrales y más recurrentes del arte. Se convirtió en soporte de expresión de los miedos, sentimientos y deseos de todas las experiencias humanas. Desde que el horror y la violencia de los cuerpos sacrificados en la Segunda Guerra Mundial, la consciencia de los artistas abrió los ojos a la dificultad e imposibilidad casi de volver a la belleza y valores estéticos de un tiempo anterior. El cuerpo en su dimensión más cruda se convierte en el medio de expresión de todos los sentimientos. El cuerpo se convierte en campo de acción y reivindicación de los discursos de emancipación social e individual. El cuerpo y sus pulsiones, sus distintas poéticas o como objeto de consumo, hasta la consciencia liberadora del mismo se transforman en tema central de las preocupaciones artísticas. El tratamiento del cuerpo señala también los modos en que las artes han utilizado la teatralidad y se muestra como el diálogo entre ambos medios. Hecho que ha producido sucesivas redefiniciones de la pintura, la escultura, el cine, la danza y el teatro, así como nuevas formas de teatralidad y de performatividad en la instalación, el audiovisual, la acción y otras artes del tiempo.

El arte derivado de algunos artistas de la *performance*, como puede ser Orlan , es un arte carnal inspirado en el teatro , la literatura y la pintura, desde Rembrandt a Bacon y Antonin Artaud; que cuaja en esta creadora como una estética del sacrificio. Una nueva humanidad es la búsqueda que sostiene esta estética del sacrificio. Opera en él la idea de multiplicidad nietzscheana, Foucault y Deleuze: La realidad exagerada descubre la realidad inherente del mundo. Y el creador se sacrifica, se inmola y amputa en la búsqueda de una nueva humanidad, de la verdad inherente. El Yo del artista se conforma a través del sacrificio. Construye su ideal de sí-mismo a través del arte. Lo mítico y el discurso entran en un juego dialéctico en el que se hace difícil distinguir la realidad de la ficción.

El arte performativo de algunos creadores, busca realizar en el cuerpo del artista un cambio político. Dicho cambio político surgiría de la estética y podría producir un cambio societal en el orden de los discursos contemporáneos. Al exagerar la realidad se descubre la realidad inherente del mundo o más bien una realidad concreta que estaba ahí y no se dejaba entrever o aprehender.

El artista performer busca transgredir los límites del conocimiento humano a través de la experimentación con su propio cuerpo, llevándolo a los límites más abstractos y concretos a la vez. Pone en cuestión a través del cuerpo del artista, los discursos y conceptos que

fundamentan la existencia humana en una doble vertiente trágica y cómica y se conjugan en una intertextualidad inspirada en Derrida. Derrida trabaja la apertura hacia la posibilidad infinita de relecturas que no implica el libre juego de los significados. El concepto de intertextualidad lo entendemos aquí como la apertura del texto, el no confinamiento dentro de los límites de un objeto autónomo. Además este concepto señala la calidad de público de todo acto de lenguaje, sea oral o escrito. Cualquier pretensión de dar con un referente último de nuestros discursos, se manifiesta imposible y/o ilícita, aquello, y ello señala una diferencia profunda e insalvable respecto de posturas realistas, en lo que respecta a una teoría del lenguaje o a teorías estéticas. Lo que llamamos identidad es necesariamente una construcción intertextual en tanto en cuanto todo usuario del lenguaje puede y debe interrogar e interrogarse, las diferentes narraciones que la constituyen. La intertextualidad define estrictamente una característica de la escritura, o sea de todo acto de escritura, que hace imposible tanto la determinación de un sentido en el texto, como la de una autoridad o una influencia unívoca. Se puede extrapolar un concepto de intertextualidad que se aplica al sujeto mismo. Esa imposibilidad de univocidad denota una quiebra definitiva y definitoria que no es otra sino la integración de la alteridad. El sujeto egológico, define al sujeto logocéntrico que posee la clave última de su identidad, porque su intencionalidad es interiormente transparente. El sujeto que se deriva de los textos derridianos es un sujeto “dilógico”, usuario de un lenguaje público sencillamente, guiado a su interior, que no es capaz de reconstruir el ojo de Dios, como señala en el texto *Tout autre est tout autre*, Dios define la posibilidad de subjetividad, pero una subjetividad que es garantía de la identidad del yo. El horror del nihilismo, ha sido la acusación latente en la recepción del trabajo deconstructivo; que se deriva de una incapacidad de dar con el legítimo yo-primer persona que es autor de los actos de lenguaje. Sin embargo la disolución de ese sujeto no implica bajo ningún pretexto la inhibición de la responsabilidad de sus actos de lenguaje, de sus acciones *tout court*. Implica, si, una cierta piedad, de un pensamiento que se liga a un sujeto que sabe de la relectura infinita a que sus propios enunciados se ven necesariamente sometidos. El sujeto egológico ha perdido la garantía última, no sólo de cualquier sistema axiológico, sino la de su propia identidad. Como en la estética neatscheana heredera de la tradición griega el juego de máscaras tan antiguo, sirve al artista para poner en cuestión el orden establecido de las interpretaciones a través del lenguaje.

El primer texto de Derrida sobre Antonin Artaud *La parole soufflée* (Tellez y Bruno, 2005), publicado a finales de 1965, se inicia con una discusión sobre la relación entre el discurso

crítico y el clínico. Al cuestionar las obras de Maurice Blanchot, Jean Laplanche y Michel Foucault, Derrida insiste en una complicidad básica de la clínica y el comentario crítico: los dos discursos tienden a entender un fenómeno de la singularidad. El cuerpo como carnalidad y texto muestra la sintomatología societal en que se halla él mismo sumergido. La cultura del sacrificio, la performatividad de ritos antiguos en los nuevos ritos disfrazados bajo el manto del arte y el burlón disfraz de una especie de pelele o monigote que es el artista. La *performance*, es un arte que aglutina todos los discursos de la sociedad y a la vez los destroza y los desprovee de todo fundamento metafísico o científico de la verdad. El cuerpo es el propio fundamento de la existencia posmoderna y esto lo sabemos desde los filósofos de la sospecha. El cuerpo es el lenguaje de los lenguajes, es un metalenguaje propio del actor antiguo griego que se ocultaba el rostro ante las autoridades y alzaba su voz haciéndola repercutir a través de la máscara (Clement, J.I, 2011, Tesis D. p.242)

De Millares, sus *Homúnculos* [4.1] se presentan directamente como objetos ellos mismos y no como representaciones dentro de un cuadro. En ellos, insinúa la figura humana, piernas, brazos, el tronco. Estas arpilleras, consiguen transmitir una sensación de angustia, de miseria y de opresión, pero también la grandeza del material humilde, del saco viejo y roto, recuperado de la basura como material artístico. El homúnculo no es sólo la momia de los guanches exterminados por los conquistadores, también hacen referencia a los cuerpos mutilados en la historia de España, a la guerra civil.

Según Derrida, esta transposición de la singularidad es la condición de todos los comentarios entre la locura y la obra de arte. Por otro lado, este aspecto también puede ser la misma condición de la imposibilidad de alcanzar e integrar un evento como Antonin Artaud. En lo que respecta a tal evento, el comentario con su lógica de la transposición del fenómeno en un ejemplo, tiene que destruirse a sí misma, como un comentario, o tiene que descansar en "*naïveté*", en ingenuidad. Al criticar los supuestos de una matriz clínica con el fin de llegar a una interpretación de las obras de Artaud, Derrida subraya que el discurso crítico no incluirá el fenómeno Artaud, porque no se ajusta a los pedidos y las presunciones de una " metafísica dualista" (cuerpo / alma, el lenguaje / existencia; texto / cuerpo). Por esta razón, el comentario sigue empatado y expone la cuestión de la relación de la locura y / o trabajo, que Artaud no sólo tiende a superar sino a destruir (Derrida, Thévenin, 2000, pp.174-175). Esa es la razón por la que hay que " golpear a su carne", con el fin de despertar, en la víspera antes de la deportación. De la deportación de los cuerpos, del obligado exilio del propio cuerpo, por la inscripción de las palabras de la alienación, de los otros del discurso social, en la propia carne.

Parole soufflée, como problema de discurso significa en primer lugar que apunta hacia un pensamiento de un robo original, causando la alienación fundamental que ya se formuló en los anteriores elucidaciones sobre el teatro y su doble. Derrida explica: " *Spirited [soufflé]*: Vamos a entender robado como lo entendiera un posible comentarista que sería capaz de reconocer un discurso con la finalidad de colocarlo en un pedido, en orden de la verdad esencial o de la estructura real, psicológica o de otro tipo". El primer comentarista, aquí, es el lector o el oyente, el receptor de lo público, ya no debe estar en el teatro de la crueldad. Artaud sabía que todo discurso caído del cuerpo, ofreciéndose a la comprensión o la recepción, se ofrece a sí mismo como un espectáculo, se convierte inmediatamente en voz robada. Se convierte en una significación que no poseo, ya que es un significado. "El robo es siempre el robo de la palabra o el texto, de un rastro". (Derrida, p.175)

Pero este robo apunta hacia una dimensión antes de la lógica de una posesión y un robo: llamar el robo original, significa subrayar que no hay posesiones, sino sólo las huellas de este robo original en términos de discurso articulado o textos. Al mismo tiempo, [*soufflé*] significa " inspirado por otra voz que sí lee un texto más antiguo que el texto de mi cuerpo o del teatro de mis gestos. " (Derrida, p. 176). Por lo tanto, la inspiración es un regalo falso y alienante, "es el drama, con varios personajes, de robo, de la estructura del teatro clásico, en el que la invisibilidad del apuntador [*souffleur*] garantiza la *différance* indispensable y la intermitencia entre un texto ya escrito , por otro lado, y un intérprete ya desposeído de lo que recibe " (PS , 176) por lo tanto los puntos de Artaud a un proyecto de destrucción de este contexto y el paisaje dominado por un apuntador : " Artaud desea la conflagración de la etapa en la que el apuntador [*souffleur*] era posible y que el cuerpo estaba bajo el dominio de un texto en lengua extranjera .

Artaud señala una ruptura original del sujeto que habla en el que la elusión (tácito) es la condición del sujeto hablante. Artaud describe esta elusión en el sentido de un campo cultural e histórico: la constitución del sujeto aparece como un paisaje de la lectura y la escritura. En esta condición, se supone que hay una contaminación de constitución y elusión de la subjetividad auténtica. Este escenario original, proporciona, de acuerdo con Artaud, el *purloin* de la mente, así como la elusión causada por la escritura: " Eso habla y la escritura también.

El teatro de la crueldad de Antonín Artaud, es una exposición al riesgo, después de la destrucción de la metáfora; por lo que representa un proyecto de conquista de la carne, amoldada por el teatro de la realización de una totalidad de la poesía, la música y la danza. La crueldad es la destrucción de la vida falsa, de la vida impostada, de la vida secuestrada en

creencias mortíferas como el trabajo, Dios o el amor. Debe entenderse como una disciplina rigurosa, es el camino que por el sufrimiento y la angustia del desvelamiento de las grandes mentiras nos conduce a la verdad de lo orgánico natural, de la vida del cuerpo.

Las propuestas discursivas y prácticas artísticas que han problematizado el carácter natural o prediscursivo de la diferencia sexual y de las identidades sexuales conforman las teorías o cultura Queer. Con el apoyo en la teoría psicoanalítica y teoría de la deconstrucción la cultura Queer ha traducido al ámbito del arte parte importante de la obra de Derrida. A finales de los años ochenta surge en las culturas anglosajonas la reformulación del binomio sexo-género, incardinado en las políticas de identidad. Estas reflexiones pronto se difundieron en Europa, dando lugar a intensos debates desde diversos puntos (Italia, Francia, Alemania...). El arte performativo de algunos creadores, busca realizar en el cuerpo del artista un cambio político. Dicho cambio político surgiría de la estética y podría producir un cambio societal en el orden de los discursos contemporáneos. Al exagerar la realidad se descubre la realidad inherente del mundo o más bien una realidad concreta que estaba ahí y no se dejaba entrever o aprehender. Trabajos multidisciplinares propician un espacio de debate y reflexión, en el que se aborden las nuevas interpretaciones de las representaciones de género y sexualidad, conectadas con la creación artística y sus proyecciones-intervenciones críticas, tanto en lo estético como en lo político. Polemizan sobre las sexualidades, porque ellas son construidas desde los biopoderes como mecanismo de control social y las relacionan con los procesos de creación de imágenes, que son a su vez uno de los instrumentos mediáticos de conformación de las subjetividades. Conectar territorios de pensamiento críticos es hoy fundamental en lo que se llama cultura Queer y desde esta necesidad parten, con la intención de repolitizar las vidas. La filósofa Judith Butler; entiende la cultura Queer como “la posibilidad de desarticular los patrones ideológicos que rigen las prácticas culturales hegemónicas”. Enmarcada en los fundamentos filosóficos y estéticos de los estudios de género y la cultura Queer, aplicados al arte performer feminista, cuyo paradigma es la obra de Orlan, se desprende de una manera original una nueva estética que algunos autores han llamado estética del sacrificio. Una *anesthesia* en realidad, sirve de argamasa para construir el andamieje de un nuevo arte a partir de la deconstrucción del género.

En aras de la liberación de la vida, Artaud quiere destruir esta estructura y metafísica de la organización. Por lo tanto, proyecta en su teatro, un cuerpo sin órganos, sin relación, porque un órgano significa y siempre implica, la pérdida del yo y su conexión con la vida. El órgano

aparece como el extraño en mí, como ha señalado Derrida: " El órgano así celebra la diferencia de los extranjeros en mi cuerpo: siempre es el órgano de mi ruina, y esta verdad es tan original que ni el corazón, el centro de órgano de la vida, ni el sexo, el primer órgano de la vida, pueden escapar de ella [...] . "El órgano: lugar de la pérdida debido a que su centro siempre tiene la forma de un orificio. El órgano siempre funciona como una embocadura. La reconstitución y el restablecimiento de mi carne lo que se sigue siempre en la línea de cierre de mi cuerpo sobre sí mismo y la reducción de la estructura orgánica [...] ." (Derrida, P.S, pgs., 186 /187)

De Millares, en *los homúnculos* de 1959 en los que adivinamos las piernas y el tronco, los brazos en algunas ocasiones, en vertical muchas veces, horizontales otras; domina el negro. Negro que señala un cuerpo preformado, valorado limpiamente en algunas partes mediante grafías blancas, con algunos toques de rojo, incluso con objetos incorporados a la arpillera. Cruces y crucifixiones explícitas, señalando el estado híbrido, sincretizando formas humano animal, hecho y deshecho. En 1964 y 1965 introduce algunos cambios en sus pinturas, aunque mantiene los aspectos fundamentales. El blanco, que antes valoraba las superficies y materiales en negro, cobra mayor importancia y ocupa el lugar de ese color. El rojo, siempre limitado, adquiere mayor protagonismo. La materialidad de la arpillera cambia de fisonomía. Algunas obras en papel descubren, como si fueran maculaturas, las formas del cuerpo humano. En 1966 y 1967 hay cuadros que construyen un personaje con los restos de su presencia: *Personaje* (1966) [4.2], *Guerrillero muerto* (1967) [4.3]. Millares inicia un camino que culmina en 1970 y 1971, en los *Neanderthalio* [4.4].

Este proceso elimina buena parte del tópico español de lo negro, introducen el blanco la claridad de la luz y amplía la gama del inventario. Como si fuera arena del desierto, la arpillera bañada en blanco se ofrece luminosamente a la deformidad que en ella nace, de su propio material, sosteniéndose difícilmente sobre débiles y fragmentarias piernas, verdaderas muletas humanas, dejando un rastro de grafías que desciframos como letras y palabras. Llegaba el fin de la noche, un fin truncado por su muerte prematura, un largo proceso en el que la noche se hacía a sí misma y de sí misma otra cosa. No sin la presencia angustiosa de inquisidores y represores: el mundo no deja de ser lo que es. El muro recibe los impactos de la ejecución y explicita así su sentido profundo. El blanco luminoso también es el lugar de la muerte, muro y sudario: El Cuadro 47, (1957) [4.5] El muro blanco es testimonio de la ejecución dramática, un hecho que acompañó la vida de todos en los años sesenta. El muro negro símbolo de la crueldad [4.2a].

Abrir, penetrar, mirar: el arte del s.XX incluida la literatura han mostrado la equivalencia entre los tres términos, como el ojo y el deseo no se contentan con mirar el sexo y el querer, pero son mirados por él, absorbidos por él, y en efecto, finalmente destruidos. La liberación de la mirada, ya sea de la mujer, de los cuerpos o de las prácticas sexuales, con la consiguiente puesta al día de su complejidad hacen del sexo en el s. XX, un terreno abonado para la exploración permanente de formas, de registros, de gestos, pero también un punto de acoplamiento para el pensamiento, una trampa mortal para la mirada.

Desde Sigmund Freud a George Bataille, de Charles Baudelaire a Hervé Guibert, de la sífilis al sida, realidad y reflexión se refuerzan para instalar en el corazón del siglo pasado un enlace indiscutible entre el sexo y la muerte. Al momento de la pequeña muerte el pensamiento se detiene. Poco importa finalmente si el instante dura poco o siempre, que el pensamiento y el cuerpo unidos se liberen o desaparezcan: es en la indeterminación de este vértigo, en el riesgo esencial que atrapa al que mira, el que goza, que el arte del siglo XX no cesa de dibujar una gran parte de su energía creadora.

El surrealismo fue también una actitud ante la vida, transmite una afirmación intensa de la libertad, la utopía de una mente dueña de todas sus posibilidades, la esperanza humana de una vida plena. En este sentido la invocación surrealista del sueño debe entenderse como una revuelta contra la aceptación realista de un mundo mal hecho contra la resignación del dolor y el sufrimiento. El surrealismo transmite una utopía de liberación plena de la mente y el sueño de la libertad sin límites, su utopía. Hubo una manera característica de tratar el deseo y el sueño, integrados en utopías de plena libertad. Los sueños no se someten a contrastación, son inverificables. No son contrastables, sólo se pueden someter o compartir como palabra o visión o deseo del otro. El surrealismo abrió la vía a la liberación del deseo, pretendió ser un medio de liberación total del espíritu, tomó toda su fuerza del papel central que confiere a las imágenes deseantes, como una visión de eros.

La mujer artista o novelista deviene en su movimiento un ojo que mira y penetra y el hombre, por otro hombre, el objeto que le desea deforme, engendrando en el último cuarto de siglo y al alba del XXI, una segunda explosión. Reinventa el vértigo de la transgresión sobre el fondo de una pornografía omnipresente, de una banalización mediática de la perversidad. No es puro azar que la prostituta y la casada, dos figuras emblemáticas de la mujer, pero sobre todo dos rostros del deseo masculino han dado lugar a dos obras emblemáticas del arte moderno, y de sus capacidades para la autodestrucción y la recreación. *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso

(1907) que inaugura la audacia del cubismo y la pantalla de la figuración, todo a lo largo del siglo. A este burdel filosófico, según Apollinaire, responde años más tarde, en 1912 el *Le mariage philosophique de la Vierge* reinterpretada por Duchamp en *La Mariée mise à un par ses celibataires, même*; primer boceto del *Gran vidrio* (1923). Desde el inicio del siglo, sujeto obligado de las vanguardias será el cuerpo desnudo, de las prostitutas proclamando la revuelta de los artistas modernos contra el desnudo académico, y toda forma de regla tabú y jerarquía. La liberación del cuerpo abre un lugar para la liberación de la mirada. Es Manet quien lo abre con la escandalosa *Olympia* (1863).

Kupka, Degas, Kees van Dongen, Otto Dix lo transforman en sujeto recurrente. Con el desarrollo de la fotografía contemporánea, la prostitución masculina desarrolla el sujeto bajo una mirada diferente, nueva, encontrando en la inversión de los sexos y el travestismo espectacular de los drags-queens: Mapplethorpe, Andy Warhol, Jack Smith, una nueva imaginaria de los cuerpos masculinos. Inversamente, la mujer que se ofrece voluntariamente recupera el control de la mirada, y de los discursos sobre el sexo. Definitivamente perdido en el s. XIX, el paraíso reaparece en su efecto en el XX bajo la forma de una inversión: el mundo es un infierno, en el que cada artista es libre de describir sus propios fantasmas sexuales, asimilados como contra-utopías. La transgresión deviene acto creador de lo más primitivo, de suculenta y espectacular trivialidad erótica en algunos casos, desnaturalización y castración en otros, apologías rituales del sufrimiento. Devenido con el surrealismo el medio más eficaz de describir un mundo moderno irracional y violento, la sexualidad se transforma en un lenguaje político; el único que queda para representar sus relaciones con el mundo. La obra de Dalí está en el centro de esta inversión: “Guillermo Tell es su padre” dice él. Se verá también en este hombre el sexo dibujado, la evocación completa a la vez de Lenin y de Breton.

La propuesta de liberación total del deseo es el mensaje secreto de los surrealistas, vía que abrieron en la poesía y las artes. Él invoca una reestructuración de la vida. Evoca a través del sueño, la imagen, el ensueño, lo entrevisto la transformación de lo mortífero de la vida cotidiana. Afirma que lo que vemos es lo que llegará a ser. Lo que vemos está empapado por el deseo, que marca su dirección. Con los ojos abiertos tanto hacia dentro como hacia fuera se constituye la mirada y es la manera de mirar las obras surrealistas que transmiten las imágenes del sueño.

Con la oposición Casada/prostituta, otra dialéctica fundamental se revela: las dos fases de una misma mirada, a la vez penetrante y penetrada, criminal y sacrificada, gozosa y expiatoria,

esta es la mirada del artista del s.XX. La crucifixión como goce es el último sacrilegio. En cuanto al voyeurismo, su violencia es igual a la potencia que él revela. *La violación* (1945) de Magritte transforma el cuerpo en rostro, el artista en criminal. La violencia es tanto más grande cuanto la mujer es a penas púber en la obra de Balthus; que la mirada es repetitiva, mecánica, alucinatoria, en Bellmer y Man Ray. Mirar no es el ser, mostrar lo que no puede o debe ser visto es un sacrilegio a la vez doloroso y jubilar. Giacometti resume las dos fases de esta lesión que el deseo inflige a la mirada y que el artista moderno sufre como un calvario. Alfred Hrdlicka siempre mostraba al ser humano en situaciones corporales extremas y sus sangrientos montajes descarnados simbolicizando brutalmente el dolor humano. Como en tantos artistas austríacos, la muerte y la sexualidad acompañan su obra.

La vinculación de la imagen con el sueño es crucial, porque soñar es una actividad eminentemente plástica, visual: soñamos con los ojos y vemos lo que soñamos. El sueño, la imagen, el deseo, son los componentes centrales de la vida. Su mensaje es no quedar reducido, sin más, a la realidad que limita y coarta a un mundo mal hecho. Para el surrealismo vivir es desear y soñar. No se puede renunciar a soñar, a la mirada que va más allá.

“Del erotismo es posible decir que él es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. (Bataille, 1957: pp 17-18). Esta fórmula es la que da el mayor sentido posible del erotismo. Animales y hombres comparten la actividad sexual, pero sólo los hombres hacen de la sexualidad una actividad erótica; se trata de una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado por la reproducción. La actividad erótica es una exuberancia de la vida en la que no puede estar ausente la muerte.

4.31 -La metafísica de la carne

“No es santo de nuestra devoción la simple manipulación esteticista, tan del gusto de muchos etiquetados de las seudomísticas y las pseudoascéticas cuando se anteponen los valores morales de una situación histórica a los factores puramente formales”. M.Millares.

Mientras Picasso trabajaba en *Las señoritas d'Avignon*, descubrió las estatuas negras del Museo del Trocadero y las esculturas íberas del Louvre. Estas referencias “primitivas” le impulsaron a renovar mediante la deformación el código de representación de los cuerpos y los rostros. Dos han sido los modos preferentes de burlar la condición del cuerpo pretextando

afirmarlo: el de la belleza y el del rito. El primero lo ha elevado negando su condición temporal y haciéndolo inmune al trabajo del tiempo, a los efectos que sobre su piel y su dureza, sobre su textura y su volumen, produce su paso. Buscando la universalidad en la negación de lo contingente y haciendo de la tersura la cualidad de la belleza. Esta última se identificaba con la perfección y con la pureza, e intentaba devolver el cuerpo a una situación paradisíaca, mítica, ingenua, previa a la temporalidad, a las arrugas y las estrías, a las marcas, las cicatrices. El segundo, el del rito, ha sido sometido a un proceso de secularización que ha transformado el aura religiosa y sacral en un aura estética. El proceso es conocido y ha sido analizado por Benjamin o Bell. El propio Tàpies y Millares no han sido ajenos a esta concepción. Al primero le gustaba que sus “cuadros estuviesen dotados de un poder tal que pudieran curar al aplicarse sobre el cuerpo o la cabeza, que realmente sanaran”. Que alcanzaran el poder que tenían los cuerpos y las cosas antes de ser secularizados y en otras culturas y que en ocasiones ha aludido o le ha permitido hablar de un artista chamán.

El arte franquea las prescripciones estéticas como los sistemas estructurales a través de una regresión hacia la edad orgánica, primitiva, que deja aflorar la dimensión inconsciente y sexual de las pulsiones. El creador bebe de una violencia arcaica que retorno a lo instintivo, a la carne al soma mismo. Animalidad, espontaneidad, salvajismo, alimentando el ideal de un recomienzo radical. El cuerpo implicado que se aleja de la opticalidad pura al reclamar la dimensión corporal y temporal de la experiencia estética. El arte desarrolla una mirada que incorpora un cuerpo con memoria y deseo. En contraste con el robo de Artaud original, Derrida también hace hincapié en una inspiración que es subvertir y destruir la estructura de elusión. Derrida llama a esto la "buena fuente de inspiración"³⁰. En sus escritos sobre teatro, Artaud con frecuencia arremete contra la palabra en el teatro, lo que provocó que se le considerase el precursor de los espectáculos vanguardistas sin texto. Sin embargo, Artaud mismo, que era poeta, escritor y adaptador, no eliminó este elemento de sus espectáculos, sino que pretendió establecer una jerarquía teatral diferente. “Nunca he dicho que la palabra careciese de importancia. He dicho que el teatro no debía limitarse a la palabra. Busco más allá de la palabra la razón de la palabra, y más allá de la gesticulación, un mito”. Lo que se desprende de esto es que Artaud concede la mayor importancia a la puesta en escena, en la

³⁰ y explica: “Él, Artaud, se opone a esta inspiración de la pérdida y desposesión una buena fuente de inspiración, la misma inspiración que es tanto falta de inspiración como pérdida. Buena inspiración es el espíritu [soplo] de la vida, que no dictado, ya que no ha leído y porque precede a todos los textos. Es el espíritu [*souffle*] que es tomar posesión de sí mismo, en un lugar donde la propiedad no sería robo. Esta inspiración me hace volver a la verdadera comunicación conmigo mismo y me da vuelta el discurso [...]” (P.S, p.179)

que la palabra es un elemento más. “La puesta en escena es el teatro, lo es mucho más que la pieza escrita y hablada”(P.S, p. 178)

La presencia de Dios es un aspecto, pero un aspecto que tiende a evocar el olvido del robo inicial. Dios es "el eludir de elusión " (PS, p.182), por lo tanto, por la misma razón: Satanás.

Pero, retomando, el artista es chamán en otro sentido, en el estético, pues su poder no es el de poner las manos sino el de invocar nuestra memoria y nuestra experiencia. El rito que suspende el tiempo, es sustituido por el trabajo del tiempo que el artista protagoniza, por eso puede decir Tàpies que al ponerse a trabajar le obsesionan las formas y los materiales, los problemas técnicos, que se vuelve “formalista”. Al satisfacer esa obsesión el aura religiosa del rito cede paso a un aura estética que es preciso crear, construir. Quienes ahora contemplan las obras no son creyentes, sino espectadores (Bozal, 2013:p.150).

Para Millares hacer el barro del cuerpo y darle forma (*el Homúnculo*) en el taller, más allá del rito, perfilar el signo, marcar la huella, el deterioro, el desgaste, el garabato, la grafía. El propio artista reúne en sus lugares del arte creaciones, objetos, obras procedentes de culturas y épocas muy diferentes, acopia así una memoria en la que todo adquiere un perfil nuevo sin llegar a perder el antiguo.

La relación fundamental de la obra de teatro con el robo original, su identidad con la alienación, lleva a Artaud a un proyecto de superación de la obra, con el fin de instalar una relación verdadera y auténtica para el cuerpo. Por lo tanto, las obras son la decadencia del verdadero yo. La forma de esta decadencia aparece proyectada en la superación de la obra del mismo Artaud, es un rechazo para rechazar el robo original, es una entrada entre mi persona y mi trabajo. Esa es la razón por la cual el rechazo previsto implicaría la aniquilación de la diferencia entre el yo y el trabajo³¹. Según Derrida , Artaud solicita y convoca con esta idea metafísica de la subjetividad propia : " Artaud solicita esta metafísica y niega que cuando se encuentra a sí mismo , establece la salida adecuada de lo que es propio de uno mismo (la alienación de la alienación) como las condiciones para el fenómeno de lo propio , y Artaud todavía convoca esta metafísica , basándose en su fondo de valores , y los intentos de ser más fiel a ella de lo que es en sí, por medio de una restauración absoluta de la propia víspera vital antes de toda disociación. " (PS , p.183)

³¹ : " Mi trabajo, mi huella, la mierda que me roba mis bienes, después de haber sido robado de mi nacimiento, por ello debe ser rechazada. Pero rechazar no es aquí, para rechazar, sino para retenerla. Para mantenerme, para mantener mi cuerpo y mi voz, tengo que mantener el trabajo dentro de mí, unir el yo con él, para que no haya oportunidad, para que el ladrón se interponga entre él y yo: hay que tenerlo lejos de mi cuerpo como escritura. "(PS , pp.182 /183)

La creencia en la escritura es, según Artaud, una superstición que representa nuestra relación con Dios: " La superstición es, pues, la esencia de nuestra relación con Dios, de nuestra persecución del gran furtivo Uno. La muerte de Dios asegurará nuestra salvación porque la muerte de Dios sólo puede despertar lo Divino. "(PS, 184). La imaginación, para Artaud, es la realidad; sueños, pensamientos e ideas delirantes no son menos reales que lo de "fuera" del mundo. La realidad parece ser un acuerdo, el mismo acuerdo que la audiencia acepta cuando va a un teatro para ver una obra, que por un tiempo pretende que lo que están viendo es real.

Volviendo a Derrida: la verdad es aprehendida por la comprensión de su imposibilidad-la incapacidad de elegir y la indecidibilidad entre sistemas de la competencia, como cada inscripción de palabra y por escrito subvierte su autoridad, desde el exterior de la marca original. La verdad es aporíea, como el espacio entre lo trascendental y lo empírico.

La primera vez que examinó la deconstrucción del ser como presencia en las lecturas de Heidegger, Derrida a través de *De la gramatología* y *La escritura y la diferencia*, lo que demuestra es que presencia y *différance*, son esenciales para la determinación de la presencia del ser. La problemática relación entre la metafísica y su destrucción la trata en los *Spurs*, *La verdad en pintura* y *Del Espíritu*, a fin de demostrar que la metafísica no es más que una repetición de la misma. En el medio, examinará una declaración explícita sobre la relación entre la deconstrucción y la destrucción, en *Las posiciones* y examinará sus intentos de distanciarse de la destrucción heideggeriana (del Toro, 2008, p.64).

De las diversas genealogías que acerca del signo en el capitalismo pueden idearse, las producidas en los años 60-70 impactaron fuertemente en el teatro no solo de Artaud, también de Kantor. Derivadas de los textos posestructuralistas de Derrida y de Barthes quienes decodifican el relato *Sarrasine* escrito por Balzac, el primero y *La antropología estructural* de Lévy- Strauss, el segundo; sugieren un modo de relacionar el signo con los deslizamientos epocales. Resultan fecundos en las nuevas manifestaciones del teatro. La obra del dramaturgo Tadeusz Kantor, es otro testimonio representativo del arte de vanguardia del siglo XX. Arte que se identifica por las transformaciones radicales que se dieron en sus diferentes manifestaciones plásticas, literarias, musicales y en el teatro. Señala una necesidad de "destruir el lenguaje artístico" establecido. El artista ha querido hacer tabula rasa de la historia del arte. Más que una destrucción es una regresión al Caos, para desde sus escombros iniciar una búsqueda de algo que no se ha expresado todavía (Tadeusz Kantor, 2010, p 18). Punto cero, que no es sino la primera fase de un proceso donde la recreación de un nuevo universo seguirá necesariamente. La propuesta escénica de Kantor, creador del *Teatro de la*

Muerte y del Teatro Cero, radical en sus formas, adentra en un universo donde sus personajes han sido despojados de todas las máscaras ante la pavorosa idea de la muerte.

Haciéndose eco del pensamiento de Heidegger en *El fin del libro y el comienzo de la escritura*, Derrida toma medidas similares al pronunciar el final de una época determinada de la filosofía; pero a su vez se distancia del concepto *Destruktion* de Heidegger. Describiendo de Heidegger su onto-teología como un sistema de presencia, logocentrismo y fonocentrismo, que la filosofía debe ahora pensar de nuevo, por reconsiderar sus orígenes, no en el ser y la presencia, al igual que Heidegger, pero sí, en el rastro, en la huella, o en el espacio, entre lo trascendental y lo empírico. Derrida escribe que: “de la Introducción a la Metafísica en adelante, Heidegger renuncia al proyecto de la palabra ontología”. El disimulo necesario, originario e irreductible del sentido del ser, su ocultación en el florecimiento de la presencia de luz, sin la cual no habría historia del ser que fuera completamente Historia y tampoco historia del ser. La insistencia de Heidegger en señalar que se produce como la Historia sólo a través del logos, y no es nada fuera de él, la diferencia entre el ser y la entidad. “Todo esto indica claramente que: fundamentalmente, nada escapa al movimiento del significante y que, en última instancia, la diferencia entre el significado y el significante no es nada” (T.K, 1978, p. 22)

Derrida sostiene que mediante la designación de presencia y ser, el origen, la onto-teología que va a favor de un logocentrismo deja rigidamente delimitada la diferencia entre el significante y el significado. En su vista, el movimiento del capitalismo es el de los “borra traza”, elimina la huella de la diferencia entre significante y significado, porque esta diferencia no separa ni distingue nada. En otras palabras, a pesar de la noción del ser como presencia, en la lectura de Heidegger, lo trascendental es nada fuera de lo empírico y el origen de la filosofía es un no-origen. Así Derrida pronuncia el principio de la escritura, el final del libro, el fin de la filosofía como presencia, el final de la palabra y la muerte del fonocentrismo o la proximidad absoluta del significado al significante. Él demuestra que no existe un significado trascendental, “no hay nada fuera del texto” y muestra que “todo significado está en el lugar del significante.” El significado no es nada fuera del significante, significado es nada fuera del texto, que lo lleva a ser a través de la iterabilidad o repetición, con una diferencia. El significado, o lo trascendente, es pues, nada fuera de un sistema de diferencias. Sistema en el que difieren significados infinitamente en su representación y la mediación única se da a través de los significantes y suplementos que se consultan infinitamente entre sí. El significado se convierte así en plurivocal y libre de origen referencial o el significado trascendental que designa, es decir, sólo como algo para ser

comprendido. Esta postergación infinita de significado siempre permite un excedente de sentido que escapa del texto.

Ese excedente de sentido que escapa del texto, amo o gran Otro, está ahora dentro de nosotros mismos y de los discursos que nos atraviesan, se convierten en instrumentos quirúrgicos que nos cortan y nos fragmentan mostrando en una imagen esperpéntica la fractura del ser humano, su vacío existencial o el hecho de que está colgado a su cuerpo, como dice Lévinas, sin poder sustraerse a esa insoportable existencia. Este dramatismo o fatalismo, como lo llamara Nietzsche, se convierte en ironía cuando el cuerpo se vuelve obsoleto al ser maltratado y modificado, metamorfoseado al gusto del consumidor convirtiéndose en una mercancía o un fetiche de sí mismo y cumpliendo la función fantasmática de la mercancía. Orlan es un buen ejemplo de ello, lo hace sacrificándose a sí misma en pro de un nuevo arte y una nueva filosofía, que es la no-estética, o más bien una post-estética y una post-filosofía que van más allá de sus propias fronteras y buscan los orígenes en el juego.

4.4 -El Homúnculo: Pobreza y muerte, lo más humano.

Manolo Millares, aún en su isla natal, indaga sin cesar, encuentra en El Museo Canario momias y pintaderas, y en su deambular al aire libre signos escritos en las piedras. Sus primeros cuadros de carácter abstracto están hechos sobre tabla: *Aborígenes y Pictografías* son los títulos de estas obras. Sobre la superficie, tonos cálidos y brillantes, arena y algún que otro pedazo de papel o de madera, herencia consciente del surrealismo e incluso del dadaísmo (Aleman, A, 2011, p.1).

También descubre, algo natural, el uso de nuevos materiales en la pintura, y abandona la tabla por el saco o arpillera, y abandona el collage por los hilos desmembrados y a la vista. Algo, esta filiación, que siempre le fue recordada por algunos críticos, en especial los italianos y franceses, Manolo Millares vuelve su mirada a la prehistoria de sus islas y encuentra la respuesta. Las momias que había visto cientos de veces en sus visitas al Museo Canario, aquellos restos envueltos en cueros tratados y tejidos vegetales, testigos de una población desaparecida bajo el peso de la conquista, se convirtieron para Manolo Millares en los antecesores de sus ‘homúnculos’, esos retorcidos cuerpos ocultos en la arpillera.

Del homúnculo, el humanoide surgido de la ‘*opus nigrum*’ de los alquimistas medievales, Millares toma el símbolo de una ausencia, la metáfora de la desesperanza. Sin embargo, el nacimiento del ‘homúnculo’ coincide con su llegada a Madrid, con el descubrimiento de

nuevos horizontes gracias a la obra de otros artistas hermanados con él en una suerte de rebeldía. El Paso, el grupo que crean en 1957 Manuel Millares y Antonio Saura, significa en la España franquista algo más que una postura estética: en su protesta ante el arte académico y oficial, en el color negro que campea en sus cuadros, El Paso representa el luto por una España doliente ante un mundo que no estaba precisamente de fiesta. Cuando Millares llega a esta figura, los restos torturados del ser humano, no podía conocer este texto de Sciascia, publicado por primera vez en 1963. Pero es posiblemente uno de los escritos casi contemporáneos al origen de esta obra que mejor pueden dar la dimensión del dolor, de la tortura, del cuerpo fragmentado antes de la muerte. Pocos años más tarde, en el 1967, Marguerite Yourcenar publicaba "*Opus Nigrum*", donde el protagonista, tras la tortura, escoge el suicidio.

Ambos personajes parecen acercarse, de forma literaria, a la imagen que crea Millares en sus arpilleras.

Cuerpos despojados, mutilados, crucificados, se convierten en el centro de sus pinturas. Hay un referente humano fundamental para entender esta elección. Tras los muros, tras las arpilleras deshilachadas sobre el bastidor, Millares vuelve de nuevo la mirada al hombre.

Un pintor tan aparentemente distinto de Millares como Francis Bacon usaba, sin embargo, la misma excusa, ardua excusa, para entender qué significaba el cuerpo humano en su pintura: "La muerte es la sombra de la vida", declaraba. "La muerte, en un sentido fisiológico inmediato, "sombrea" la vida, la recorta desde dentro proporcionando, en cada momento, su silueta real (Argullol, 1994, p.167)

Es la muerte la que dota de sentido a la obra de Millares. Muerte que ya había aparecido en sus textos. Desde la sangrienta metáfora que usó para hablar de Tàpies, como pintor "crucificado en su lienzo", hasta la permanente y certera muerte que campea sobre sus palabras, el homúnculo había sido presagiado antes por su escritura que por su pintura.

El proceso hasta llegar a estas arpilleras retorcidas, barrocas como señalaba Choay, pesantes, había sido un proceso más literario que plástico. Manolo Millares llegaba al homúnculo porque le obsesionaba la muerte, su propia muerte, y la tortura de los demás. El homúnculo venía a ser, ni más ni menos, el "sombrajo", los restos del hombre que Millares buscaba en las huellas arqueológicas³².

Millares había conocido las momias canarias, había visitado infinidad de veces estos restos. Pero no era a ellos a quienes menciona en su primer texto programático sobre el homúnculo. Un poco más tarde, ya para la monografía de Ayllón, sí buscaría la huella histórica como forma de justificación.

³² Millares J.M, Film "Cuadernos de Contabilidad de Manolo Millares"

Pero el homúnculo es algo más atormentado que una momia plácidamente guardada en una urna de cristal, si es que en calma puede estar algún cadáver sacado de su tumba. Lo que a Millares le atrae, le apasiona, es esa figura humana que va a entenderse desde la abstracción, desde la materia.

Goya había escogido la sinrazón humana para defender la ilustración. Oponía sus propios monstruos frente a aquellos "disparates" provocados por la miseria. Como Bacon escoge los vientres abiertos de los animales sacrificados, como se chorrea la pintura roja en la ranuras de las arpilleras de Millares.

Junto a Millares, Saura se siente especialmente fascinado por personajes siniestros y por un tema que, aunque Millares no toca específicamente, sí usa en la distribución de su despojos humano: la crucifixión, también recurrente en Bacon. Millares, a pesar de ser declaradamente ateo y de profesar un anticlericalismo radical, como demostrarían sus dibujos de "curas", utiliza también el elemento cruciforme en la distribución de sus cuerpos mutilados, heridos [4.6].

Manolo Millares había temido acabar sólo con el bastidor. Su obra, cada vez más aligerada de peso, cada vez más cercana al vacío, le había atemorizado, y encuentra en la figura orgánica una solución a su dilema. En abril de 1959, el mismo mes en que publica "El Homúnculo en la pintura actual"³³, escribía a Westerdahl: Sigo en la misma línea (la de los muros), aunque he llegado a mayores desgarramientos y, en el origen del homúnculo, a ciertas formas orgánicas. Sigue dominando el negro, pero de él brota ahora un rojo vivo, como una esperanza vital sobre la dominadora en Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 5 de abril de 1959.

Vuelve entonces la vista hacia la "nueva figuración". Millares tiene, en ese sentido, mucho en común con Francis Bacon, con los "otages" de Fautrier, con Dubuffett, y con los artistas brut. Aunque la historia de este proceso no podía ser ya más lejana, separada por más de una década de Dubuffet y Fautrier en sus primeras exposiciones de *art brut* y conectada por las inquietudes que siempre le habían acuciado [4.7a], [4.7b], [4.7c].

En 1959, en "El homúnculo en la pintura actual", definía esta figura que iba, prácticamente, a apropiarse de su producción: "... El homúnculo-sombra de la redención humana- es uno de los más inquietos fenómenos sociales del arte contemporáneo. Su existencia da comienzo en la introversión del artista, como si fuera una cachetada, un aldabonazo a la inversa, un aviso destemplado hacia afuera. El artista inquiere, tenaz, y obtiene una réplica teratológica que, a

³³ Este texto y "Dos notas" fue publicado en el n° XIII de "Papeles de son Armadans".que fue dedicado a El Paso y presentado en la Galería Juana Mordó.

la par que le daña, le salva por el odio que le inspira (Resultas de salirse a descubrir pudiendo haber quedado en la cómoda seguridad de lo ya hecho). La búsqueda desmedida da sorpresas de este tipo: la osadía que mata al artista le devuelve así a la vida. “El monstruo hace su aparición con la querencia hacia lo orgánico- tan arraigada en el arte actual- y los conocimientos elementales de historia. Seres extraños, más terriblemente fértiles, salen de la gran época de Picasso de los años treinta y tantos. Figuras recias y bestiales, con el injerto zoomorfo del bicho de la lidia, se desbordan por la vía de un incorformismo que culmina en un horror de cielos humeantes y de piedras arañadas. Aquí, Jackson Pollock muerde su principio yendo de una algarabía de cabezas y cuerpos inconclusos hasta la maraña de los regados espaciales. Y de aquí, igualmente, los esperpentos de Wilhem de Koonig que incapaces de sostenerse sobre su propia base, se desintegran al color y al calor de su diablura.

“El *"Homo primigenius"* de Francia - discreto y elegante, sin embargo - corre a cuenta de Dubuffett con el período de su llamado *Art brut*. Fautrier nos plantea sus *Otages* “a la intemperie (sic) del primer asombro del mundo, cuando el limo deja ver en sus bullentes rastros una llegada del hombre calcinado, incierto, en los huesos mismos de las piedras miocénicas” [4.17a], [4.17b], [4.17c].

Appel se aferra a horribles seres por la fuerza de colores agresivos y estallantes, mientras que Saura conviene el sexo femenino en verdadera venus ibérica de la misma fealdad”³⁴.

El sombrero de la redención humana, cercano a los autores que inician este capítulo, a la visión desfiguradora pero real del hombre, se transforma, a lo largo del texto, en un ser monstruoso. Pero lo monstruoso viene del conocimiento, y he de nuevo aquí a Goya y su pesadilla ilustrada, que Millares siempre tiene como referencia:

"Después de Goya - con su palabrota a la cortesanía y a su tiempo - sólo nos queda la auténtica vía social y los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo".

No es, sin embargo, tan paradójica la presentación que hace Millares del tema: en realidad, lo que trataba con este texto era establecer los antecedentes de su homúnculo. Afirmaba su creencia en su propio siglo, en la pintura de Picasso y sus seres monstruosos; en los totems de Pollock, al que admiraba profundamente, tanto que le hace "escupir desprecio sobre un cuadro de Saura"; en Fautrier y Dubuffet, los originadores de la teoría de Michel Tapié, sobre el *Art autre*; en Appel y De Koonig.

³⁴ M. Millares: "El homúnculo en la pintura actual", Papeles de son Armadans, XIII, 37, año IV, abril de 1959, p.79

Pero también les daba carta de españolidad, se apropiaba de estos seres para convertirlos, al final, en el homúnculo español, como afirmaba: "De nuestro homúnculo no está ausente la tragedia vital y la española muerte. Se sabe de antemano qué motor insufla odio a tanto saco desgarrado y a tanto recosido. Soy yo quien reclama aquí una justa vida de los feudos a la nada".

El "motor que insufla odio a tanto saco desgarrado..." es el motor de su propio odio. Pero, a quién podía odiar más Millares que al propio Franco, al dictador que había sumido el país y a su familia en la oscuridad y en la pobreza. El elemento histórico, la referencia a la Inquisición, a Torquemada, a Felipe II, siempre iban a ser para Millares el alter ego del dictador. Su rabia, a veces sobrecogedora, es la que mantiene la tensión de sus arpilleras, la que le hace dudar y unir el despojo humano con el monstruo. Hacía ya tiempo que Millares vivía, como si lo llevase a la espalda, con el estigma de sentirse incomprendido. Su afán de explicar sus pinturas por medio de sus textos, aparte de su buena educación literaria, es una desesperante necesidad de hacerse entender más allá de cualquier duda.

Millares no debía estar muy contento con su vida, ni siquiera cuando podía haber escogido la ironía como parte de salvación. Su ironía, cuando aparece, es amarga, demasiado cargada de emociones para tener humor.

La "española muerte" está presente no sólo en la plástica de esta época, sino también en la literatura. La novela de L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, publicada en 1961, da una clara lectura de esta noción de muerte: "Fue el comentario de dos iberos no expresionistas, no constructores de cámaras de gas nunca, aunque sí quizás gritadores de ruído hasta que por fin el cuerno entra en el manoletino triangulo femoral, no organizadores de progroms, aunque sí quizás en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con cucurucho, que más podía darles" (Martín Santos, 1990, p. 89).

Esa carga de la España negra, de la España profunda, está presente en la mentalidad de toda una generación [4.19]. Millares en su texto la dotaba de una gran carga simbólica: "Tradición nuestra es presentar las cosas con pelos y señales-lo que se ve y lo que no, pero se adviene- ; sacar la momia de su saco, el gusano asqueroso de su sino; traer a secar los ataúdes reales a un sol de sombras humedecidas bajo el gran catafalco. Matarle la sonrisa campechana a Juan Ruiz. Actualizar la sucia amenaza que creó Gaspar Becerra..."

Su referencia aquí a las momias no es a las momias canarias, sino a los cadáveres de los personajes que representaban el oscurantismo. Pero en su texto no habla sólo del homúnculo, ese descubrimiento suyo del que se ignora el origen. Las arpilleras de Millares fueron

despreciadas al principio, sufriendo incluso agresiones y navajazos, y fueron ridiculizadas por algunos periodistas en sus artículos. Sin embargo, ese hombre sensible y en cierto sentido débil que podía ser Manolo Millares era duro y consecuente hasta extremos insospechados. De hecho, en un texto publicado en 1958, *El homúnculo en la pintura actual*, afirma:

“El arte no puede ser el cómodo asiento de lo inteligible, sino el camastro pavoroso de los pinchos donde nos acostamos todos para echarle un saludo a la aguardadora muerte”.

Paradójicamente, la muerte es para él su condena y su redención. Sobre ella escribe de manera casi permanente hasta convertirla en una presencia absoluta y obsesiva y, sin embargo, llena de esperanza, “la muerte que igual nos resucita”.

Westerdahl en una pequeña monografía sobre Millares, escogió la definición de una enciclopedia para situar el homúnculo: “Pequeño ser sin cuerpo, sin peso, sin sexo, y dotado de un poder sobrenatural que los brujos pretendían fabricar” Para a continuación escribir: “Ya tenemos la definición”. Millares fabrica su homúnculo con los materiales que entiende. Estos materiales eran comunes al dadaísmo: “rebujos torturados de arpillera y elementos de detritus y desperdicios, cacharros aplastados, zapatos viejos y prendas de vestir deterioradas, es decir, todo lo que se puede encontrar en los depósitos de basura”³⁵.

Ante esta interpretación, que a pesar de arrancar de la definición inicial se queda en la superficie de los materiales, Fernando Castro Borrego apunta la posibilidad de una interpretación ligada al conocimiento alquímico: “Los sacos raídos de Millares son los restos de una transformación convulsiva: la piel es lo que queda después de haber vomitado la angustia”. “..En el mito del vellocino de oro, y su transmutación en el vellocino de trapo, en andrajo miserable -inversión que reclama el carácter antiheroico de la aventura moderna -, se expresa el simbolismo de la piel que ha sido purificada al liberarse de la carne. Jung relaciona el autosacrificio del homúnculo (“el acto de escupir la carne”), quedando así la piel vacía para albergar al espíritu (*pneuma*), con los ritos de despellejamiento en diversas religiones del mundo antiguo. “... No tenemos pruebas de que los guanches practicasen el despellejamiento ritual. Pero sí sabemos que guardaban cueros de animales para después envolver en ellos el cuerpo de los muertos.

“... Al coser sus telas de saco acaso sentía (Millares) el estremecimiento de sentirse transportado al mundo mítico que regía la vida de los habitantes de las Islas antes de la llegada

³⁵ E. Westerdahl: “Manolo Millares”, Col.Guagua, Las Palmas, 1980, pp.28-29

de los españoles. "... Millares recorrió este proceso desde el cobre de los "muros" hasta la plata de la "antropofauna". La transformación se operaba en el interior del templo, esto es, de su cabeza, pero también en ella se estaba incubando un tumor cerebral que le llevó a la tumba. Este era el sentido de su viaje interior: el vellocino de trapo que perseguía era "su piel", el enterramiento primitivo que representaba era "su enterramiento".³⁶ En la imagen del homúnculo se halla enclaustrado, "*in nuce*", el pasado y el futuro del hombre, su origen y su fin"³⁷. Entre ambas interpretaciones, la de Westerdahl y la de Castro, que se plantea como contraposición a la primera, es quizá el texto de Millares el que da la justa medida. El homúnculo es más un paralelo a los otages, una búsqueda de equivalente a las figuras que el informalismo había desarrollado, tal como se deduce de sus párrafos. El homúnculo es una metáfora de sus deseos sobre la humanidad más que algo puramente matérico o algo tan profundamente enraizado en los conocimientos secretos de la alquimia, por los que por otra parte, Millares no mostró nunca un especial interés.

4.5 -La Diferencia, huella, traza y origen.

La visión de un ojo técnico de una máquina de visión no tendrá ya el poder de operar en rigor, como espacio y dispositivo de la representación tan solo como pura huella, como mero indicio, moviéndose su práctica en el modo de capturar mecánico e inconsciente. Determinará si, la diferencia como estructuralidad. La histórica determinación de una imagen como presencia es un mito, la marca en las imágenes, entendidas como huellas o trazas de una diferencia, sólo existe a través de la mediación y la iteración, no existe por separado de la iteración, la idealidad se constituye a través de la repetición de una diferencia. Todo pensamiento también en imágenes se nos comunica a través del paso de la diferencia. La aparición de un sistema original, como es el ojo técnico, siempre se produce y esta es la condición misma de su especificidad estructural, por una ruptura con su pasado, su origen y su causa; como así lo evidencia la pintura de Millares.

Para Lacan "el significante, es una huella, pero una huella borrada". A diferencia del signo, que "presenta algo para alguien", "el significante es lo que representa a un sujeto para otro significante". La referencia habitual e inmediata es la distinción que realiza Saussure entre significante y significado.

³⁶ F. Castro Borrego: "Símbolos de transformación en la pintura contemporánea (Domínguez y Millares)", *Syntaxis*, n° 16-17, Santa Cruz de Tenerife, invierno-primavera, 1988, pp. 183-207

³⁷ F. Castro se refiere aquí al texto de Millares publicado postumamente, *Memoria de una excavación urbana*.

¿Cuál es el sujeto de la representación? Si la representación es una unidad bloqueada en su valor referencial, el sujeto es también una unidad indivisa. Ese sujeto "no es más que la mirada que se realiza cada vez en la sutil y variable proporción de opacidad y de transparencia de la representación: una manera de hacer entender las dos caras constitutivas del signo". El sujeto clásico de la representación no es más que la pura diferencia entre percepción y representación. Su unidad radica, justamente, en que la representación no puede inscribirlo como tal en el proceso de la representación. Esta inscripción es la que incluye Lacan con su definición del sujeto como representado por un significante para otro significante. Pero para que se trate de un significante, y no de un signo, es necesario aislar al significante como tal, como opera la represión en el ejemplo del olvido de "Signorelli". Sólo así, con el significante "caído", o "reprimido" podemos hablar de un "sujeto del inconsciente". Lacan lo plantea del siguiente modo, en su seminario sobre la angustia: "dejar huellas falsamente falsas es un comportamiento, no diré esencialmente humano, sino esencialmente significante. Ahí es donde está el límite. Ahí se presentifica un sujeto (...) ahí sabemos que hay un sujeto como causa" (pág. 75). El sujeto, allí donde nace, no tiene otro destino que el de "insertarse en el lugar del Otro, en una cadena de significantes". El significante revela al sujeto, "pero borrando su huella". El sujeto surge con el nacimiento del significante, "pero como tachado, como no-sabido", y "toda la orientación ulterior del sujeto se basa en la necesidad de una reconquista respecto a este no-sabido original" (pág.76). Hay siempre un vacío que preservar que no tiene nada que ver con el contenido de la demanda de un sujeto, pues es de su colmamiento que "surge la perturbación en la que se manifiesta la angustia" (Sauval, M, 2007, p.5).

Lo común es la materialidad que los cuerpos son. La importancia de la materia no es la de un recurso que permite expresar, mejor o peor, sentimientos y emociones de un yo privilegiado y un entusiasmo que tanto debe al romanticismo, a la manera en que lo fue la materia para muchos artistas del expresionismo abstracto estadounidense y del informalismo europeo. La materia se hace pie o puerta, paño, cama, pisada, pero nunca olvida su origen, cualquiera sea la figura adquirida. La pisada, el trapo, la arpillera, la arruga o la herida, rememoran un tiempo que no se ha abandonado, que no se ha cosificado: está ahí ahora. El cuerpo ha sido trabajado por el tiempo, es su resultado, nunca está al margen y si puede exhibir alguna belleza, esa es la que el tiempo le presta: no hay otra. Millares, Tàpies heredan una tradición que ha hecho de la memoria su mentora y del tiempo su protagonista, la tradición de Rembrandt, Goya, Degas, la de Miró. La materia carnal de Rembrandt, y la explosión de signos y gráficas de Miró. Por encima de un eventual orden de lo ideal, la mirada

choca con la realidad cotidiana y esta se nutre de la materia más densa, del barro, de las sargas, de belleza y de luminosidad.

En el examen de la presencia que Derrida hace de Heidegger, sostiene que este último ha reconocido la diferencia entre el ser y los seres, como la huella, el trazo que no es ni puramente presencia ni rotundamente ausencia; si bien Heidegger elude esta diferencia por el colapso en el Ser y la presencia unitaria. Derrida diría que este colapso de la diferencia, entre el ser y los seres, no reconoce el trazo o el intervalo, entre la presencia y la ausencia, como la estructura y la condicionalidad en la que ambos se fundamentan.

Todas nuestras nociones de verdad fueron puestas en cuestión por Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1998, p, 134) en el arremete contra las metáforas que nos dan sentido, como son las fundamentaciones metafísicas y matemáticas que no son más que meras metáforas fundamentales que esconden la inconsistencia de cualquier verdad. La única verdad es la del cuerpo, de Orlan por ejemplo, mutado burlándose de nuestra mirada que queda trasvalorizada en sus performances. Nuestro cuerpo reflejado en la imagen de ella metamorfoseada a lo largo del tiempo, burlándose de nosotros y mostrándonos ese horror a través de sus fotografías pot-operatorias. Dice Nietzsche: “El intelecto, como medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción, pues ésta es el medio” (1998, p.67). Este arte de la ficción alcanza su máxima expresión en el hombre: aquí el engaño, la adulación, la murmuración, la mentura, el fraude, la hipocresía, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás. La vanidad es la regla y la ley, es inconcebible que haya podido surgir entre los hombres un impulso sincero y puro hacia la verdad. Se encuentran sumergidos en ilusiones y ensueños. Sus miradas no se dirigen a la huella de lo verdadero sino que se limitan a deslizarse sobre la superficie de las cosas y a percibir formas, sus sensaciones no conducen a la verdad.

A través de la pintura, el teatro o el cine, se va configurando un arte carnal que la performance aglutina como consecuencia de todos los efectos de las distintas artes enunciadas. Es así como surge una nueva estética o no estética del sacrificio. La performance como consecución plástica de la imagen en el cuerpo, demuestran la necesidad humana de sacrificarse, desnudarse, sacrificar o autosacrificarse para una mejora de su propia humanidad, sea por motivos éticos o no.

La huella, intervalo entre el ser y los seres, la presencia y la ausencia, es lo que impone las condiciones de la metafísica y garantiza su estructuralidad. Hecho por lo que Heidegger, realiza por la supresión de la *différance* en favor de la totalidad y por la presencia del ser, olvida las condiciones de posibilidad sobre la que se basa su ontología. Derrida remarcará

que el no ser y la ausencia, y a su vez, la diferencia entre el ser y el no ser o la *différance* entre presencia y ausencia, son tan esenciales para la determinación de la presencia. Lo señala como privilegio ontológico de la presencia, que Heidegger enfatiza a través de la ontológica certeza del ser. Esto relega al no-ser y a la no-presencia, a algo secundario, cuando lo que es, de hecho, es esencial para la determinación de Ser y presencia. El arte sería la muestra encubierta u oculta de esta esencial presencia del ser, de lo primitivo humano o atávico. Los artistas de las performances del arte-carnal practican esta búsqueda de la presencia esencial del Ser, desplegando una estética del sacrificio, pero de un sacrificio antiguo y desmitificado revestido de nuevas imágenes contemporáneas que no nos dejan entrever el trasfondo ancestral de estas prácticas artísticas.

Aunque determina la diferencia como estructuralidad de la metafísica, Heidegger elude esto en su sencillo privilegio de ser y presencia. Derrida toma nota de que el borrado y la dislocación pertenecen a la estructura de la traza. En otras palabras, la presencia se determina por el aplazamiento, espacial y temporalmente, de la traza y las condiciones que originan tanto en presencia y ausencia. El origen de la presencia es, pues, un no origen, en lugar de Ser puro o presencia. Derrida busca por lo tanto, a través de seguir el movimiento de la traza, lo que Heidegger tiene eludido en su énfasis en la presencia, a pensar lo impensado y el otro de la lengua, reconocer no presencia, el no-ser, la ausencia, el silencio y la elipsis tanto como una condición de filosofía del ser y presencia. Difiere *différance* y los retrasos, de ahí que el idioma siempre se convierte en otra, a sí mismo, una repetición con una diferencia, una iteración de un origen que es sólo retrospectivamente producido a través del movimiento de la traza.

4.6 -El harapo puesto al desnudo

El homúnculo es más un paralelo a *los otages*, una búsqueda de equivalente a las figuras que el informalismo había desarrollado, tal como se deduce de sus párrafos. El homúnculo es una metáfora de los deseos sobre la humanidad más que algo puramente matérico o algo tan profundamente enraizado en los conocimientos secretos de la alquimia. Pero también es en este texto, al principio, como una antesala a la definición del homúnculo, donde Millares hace declaración de su postura ante el arte: de “El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo en sí, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejas por los espacios y parajes descoyuntados.

No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños".

La pintura tenía que ser negra para que el mundo cambiase y fuese luminoso: "Se nos viene diciendo con asaz insistencia que el arte viene a ser algo así como una manzana rutinaria de alegrías y bienaventuranzas... Se nos pone la fruta amable, almibarada, a la altura del ojo y de los mil ojos y se nos quiere hacer creer que la comunicabilidad anda escondida en sus acomódatenos, y la fuerza del mensaje plástico, en las blanduras de su estúpida belleza. Luego de hecho el correspondiente reclamo, se la pone, inocente y sonrosada, en el mercado de los precios populares, al alcance de todo el mundo. De la manzana surge inevitablemente la tana podrida para todos los gustos y paladares, la gran tana -dicen -, hecha por y para el pueblo".

El rechazo a la belleza "ese repugnante buen gusto, esa invención de espíritus cobardes"³⁸ contra el que luchaban ponía en la picota a la cultura aceptada tradicionalmente. De esta manera "negaban (Millares y Saura) las notas que habían cimentado la última cultura occidental"³⁹. Millares descubría también la estética de los harapos, de los basureros, aunque no llegase a asimilarla en sus arpilleras hasta el año 63: "Se invoca al pueblo cuando más se habla de abanicos y pelucas empolvadas, de peras y melocotones, de historicismos caducos y esquemas achacosos. Se le trae al ruedo cuando más se evocan conformismos y ramplonerías. Pero el pueblo -que soy yo, éste, aquel y todos los otros - anda rastreando los harapos, las inmensas y validas legañas de este tiempo, para atrapar de mala forma la enteriza salud de la palabra oscura en el estiércol que es este hoy y germinar la protesta por los surcos de su yo inmenso y doloroso. "El arte sigue muy de cerca a la desesperación de nuestro tiempo. Lo vigila y le cose sus heridas. Le registra en el grito del más profundo agujero y le asesina su lepra. El arte no puede cubrir males con blancuras".

"...El arte no puede serlo porque agrade (que no andamos en tiempos de buenas digestiones ni de reír por tonterías), sino más bien porque duela rabiosamente"⁴⁰. Sólo asimiló el blanco como el no color de carga profunda cuando la cercanía de la muerte lo libera de estas ataduras. Respecto a la carga social del arte, Millares opta por asimilarlo a las nuevas

³⁸ "Cita de Miguel de Unamuno, reproducida en *Papeles de son Armadans*, XIII, 37, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 91.

³⁹ "A pesar de que habría que matizar esta "última cultura occidental", pues ni Saura ni Millares parten de cero, lo cierto es que esta postura en la España franquista obedece fundamentalmente a una fuerte crítica social. V. Bozal y T. Lloréns: "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 -1976", opus cit., p. 100

⁴⁰ V. Bozal y T. Llorens. Opus cit., p 100

tendencias que hay en este momento, como formas politizadas como es el caso de la Internacional Situacionista, desligándolo totalmente del realismo socialista.

La realidad se había desmoronado. Las consecuencias eran todos aquellos movimientos artísticos y el existencialismo que impregnaban el ambiente europeo. La nueva realidad sólo se podía crear a partir de un viaje órfico, de la trasposición del infierno. Los valores estetizantes insultaban a una conciencia moderna que había asistido a la caída de Europa.

Por eso Millares, cercano a ellos, y desde luego, influido por Saura y por sus contactos - sus viajes a París fueron frecuentes, sobre todo a partir de su contrato con la Galería Daniel Cordier, con la que realizó numerosas exposiciones -, asimiló de manera radical estas ideas, aunque no aceptase totalmente las innovaciones estéticas derivadas de ellas.

En cualquier caso, la postura de Millares se había modificado desde el aumento de información que iba asimilando, ya que en Las Palmas aún pensaba que la postura estética no era realmente una postura política, aunque se decantase por la modernidad estética antes que por la política, como se deduce de este párrafo: "Nada igualmente del immaculado y puro iluminado, cuando se busca con vigor el vellocino de trapo, el ignoto sendero de la total aventura".

Millares siempre recurre a la metáfora para enfatizar sus ideas. En este caso convierte el vellocino de oro, la aventura de los argonautas, en la búsqueda de su propia estética de "trapo". Estos trapos, estas telas de saco, que ya había convertido en su más importante elemento de trabajo:

"Hay que empezar rompiendo, que así se construye el porvenir. "Hay que comenzar a desgarrar las sargas que ocultan los oscuros manicomios capitaneados por Atila, para darle rienda suelta a lo que realmente somos y escondemos".

La locura, que supondría un cercano elemento a los homúnculos, no aparece de manera real para Millares hasta el final de su vida, lo que se observa en "Memorias de una excavación urbana".

De su terquedad en no "creerse dominador consciente de estos cuadros salidos de mí mismo", había escrito en otro texto publicado también en el mismo número de "Papeles de son Armadans"⁴¹: "Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de un arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido."

⁴¹ M. Millares: "Dos notas", *"Papeles de son Armadans"*, opus cit.

La relación con la idea de la muerte en Millares es obsesiva. El reflejo de esta presencia es el negro permanente, las cuchilladas con que termina sus "homúnculos", el rojo sanguinolento que aparece en sus cuadros. En algunas ocasiones, como ésta, considera la muerte como algo liberador. Pero se contradice inmediatamente con un declarado nihilismo: "Todo lo imposible y absurdo de nuestro mundo me lleva irremediabilmente a esa válida posibilidad de volcarme en lo desconocido sin pretensiones de salvación o de condena. "Si ahí está nuestra fuente oscura - la porción más profunda de mí mismo-, si de ahí salen todas las voces apremiantes que me dan pauta más difícil e inquietante, ¿cómo puedo descifrar las tantas cosas que me llevan? ¿Con qué canon, o abecedario conocido o al uso puedo traducirlas?".

Quizá por esa necesidad de traducción emplea tanto la escritura. Es en este momento cuando Millares empieza a usar no sólo estos textos, sino la caligrafía ilegible que sitúa en sus arpilleras en las de los años 50 sólo prefigurándolas en manchas de color [4.6]. El mismo reconocía estar entrando en un territorio nuevo: "Se ha llegado a las tierras de lo inexplicable. Creo que nace una gran confusión de ese prurito por parte del artista de descifrar esa cosa indescifrable que es un cuadro, una escultura.

"Nunca me asusté - y lo repito ahora - si dije que mucho de lo que hacía escapaba a mi entendimiento. Y no me asusto porque, en rigor, no siento necesidad de entender todo lo que pinto⁴². Alguien vendrá que diga que no sé por donde ando. No me importa. Pero me hiere quien piense que me fui por los cerros de Ubeda y que me evado de las auténticas realidades del hombre."..."El arte no se puede explicar; incluso mucho de lo que yo hago escapa a mi entendimiento"⁴³.

La rabia ante la incompreensión casi permanente de los que tenían "estropeado el receptor de la sensibilidad", el dolor que, según sus propias palabras, le costaba realizar su pintura, como declaraba se desarrolla en este texto, continuación del anterior: "A la realidad actual le llega mi libre protesta con el desgarramiento de las vestiduras, las texturas acribilladas, el fragor de las cuerdas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo floreciendo de unas humildes sargas reservadas para este día".

⁴² Era la única forma de sentirse integrado en la gestualidad de sus contemporáneos más avanzados, evidentemente.

⁴³ "El tono de la entrevista había sido despectivo: "El elemento básico, el que salta a la vista en la obra de este pintor, es un trozo de arpillera, real y concreta, con agujeros de tamaño más que natural... Un trapero no daría por estos cuadros ni un real y, sin embargo, el autor los cotiza y a buen precio, quince mil pesetas ejemplar...'", M. del Arco: "Manolo Millares*", Destino, Barcelona, 24 enero 1959, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 65-66

Este texto, que refuerza la creación del homúnculo, enfatiza la misma idea que en "El homúnculo en la pintura actual" había expuesto. Es a partir de 1959 cuando empieza a realizar las arpilleras del mismo nombre, retorciéndolas sobre sí mismas. Acerca de estas pinturas, V. Bozal comenta: "Ciertamente la pintura de Saura y Millares era dramática, sobria, expresiva, pero no mucho más que la de pintores de áreas culturales bien diferenciadas y, posiblemente, por las mismas razones. Dramatismo, sobriedad y expresividad eran también constantes del informalismo norteamericano, especialmente de Kline y De Koonig, a quien tanto deben nuestros pintores". Reconoce Bozal, sin embargo, que había también otros caminos en el informalismo español⁴⁴, aunque es evidente que la carga dramática de la pintura española era espoleada sin cesar por sus propios autores, especialmente, como ya citaban Bozal y Lloréns, los textos de Saura y Millares.

"Los parámetros del drama comunes a los miembros de esta generación española existen no ligados tanto por la estética sino por la intencionalidad ética"⁴⁵. El Paso iba desarrollando su programa y paralelamente, iba rumbo a su disolución. En 1959 había celebrado su segundo aniversario en la Sala Gaspar de Barcelona⁴⁶. La crítica seguía dividida ante la obra de estos artistas.

La inquietud de Millares se hacía cada vez más su actividad. No conforme con pintar y exponer, escribía en "Punta Europa" y en las publicaciones de El Paso, y se encargaba de captar colaboraciones para ellas.

Antes de la monografía escrita por Ayllón, J. E. Cirlot escribía sobre las arpilleras centrándolas en la tradición hispana de Velázquez, aprovechando la ocasión dada por la exposición en la Sala Gaspar⁴⁷:

"Manolo Millares (Las Palmas, 1926), presenta grandes sargas desgarradas, manchadas, recosidas, vendadas y vueltas a manchar, iluminadas a veces por resplandores cromáticos sublimes por lo inesperados. "... El hecho es que tales creaciones, a pesar de sus fundamentos lancinantes y su trágica expresividad, poseen una elevada sugestión y una rara belleza. En esto

⁴⁴ "Sin embargo, no todo el informalismo peninsular se ceñía a estas notas. En el seno mismo de El Paso había ejemplos de otros caminos: Luis Feito, Rafael Canogar, Rivera, se sitúan en parámetro» bien diferentes. Como diferentes son los parámetros del informalismo catalán encabezados por Tàpies y de esas propuestas escultóricas próximas al informalismo que son las esculturas de Chillida", V. Bozal, opus cit., p.101

⁴⁵ R. Canogar, por citar un ejemplo tomado por V. Bozal, difiere en su concepción formal, pero la denuncia política y social subsiste en toda su pintura de El Paso.

⁴⁶ L. Feito, M. Millares, A. Saura y R. Canogar fueron los artistas seleccionados por J. Prats, director del Club 49.

⁴⁷ Del 10 al 23 de enero de 1959. Canogar, Millares, Feito y Saura fueron seleccionados por J. Prats, director del Club 49.

aparece la iluminación y la labor del artista, capaz de transfigurar los materiales más heridos y desastrosos, como cuando Velázquez ennoblecía los asuntos y personajes de aspecto menos noble, según el dictamen de cualquier estética, oficial o antioficial".

Lo más interesante de esta crítica es el párrafo en que, a continuación, Cirlot salvaba a la pintura de Millares de comparaciones diversas, la última y más inquietante por su obviedad, de las arpilleras de Burri [4.7a] [7.b] y [7.c]. "Más aún, vemos en Millares al puro enamorado de la belleza, que se atreve a citarla en los parajes más espantosos para gozar con contradicciones increíbles, salvándola de los desfiladeros y de los cuervos, de las agujas de coser panzas de caballo de toros y de los vendajes de un hospital de urgencia'.

A pesar de sus buenas intenciones para Millares, esta referencia ya era algo inútil, pues él se desligaba velozmente de su parecido con Burri, incluyendo el volumen en la arpillera que lo diferenciaba del pintor italiano.

La "sangre intelectual", metáfora del rojo que Millares empleaba para dar vida a su producción tan bicroma, es lo que Cirlot emplea para, definitivamente, revalorizar el trabajo de su amigo:

"Ese chorrear de tinta, como sangre intelectual, ¡cuántas evocaciones no suscita, aplicado al contenido sepia de las sargas!".

Se incide en la tragedia, en lo dramático, para justificar la referencia a la pintura de Millares en este momento. Posteriormente la arqueología vendría a equilibrar la teoría sustentadora de las arpilleras. Estas arpilleras que Millares iba a transformar en homúnculos, y en las que aún podían advenirse ciertas diversidades en cuanto al espacio que quedaba detrás del bastidor. Los "Cuadro 73" [4.8] y "Cuadro 72" [4.9], y el "Homúnculo" (1959) [4.10], dejaban el bastidor al aire, a pesar de tener ya el fragmento de tela de saco envuelta sobre sí misma que forma la imagen humanoide. En ellas, Millares recoge la arpillera para formar esta figura. Combinando blanco sobre el fondo negro realza el impacto volumétrico, aunque el blanco aparece poco en el "Cuadro 72". El bastidor aparece claramente como parte de la obra, y en este "Cuadro 72" la pintura chorrea en dirección horizontal y vertical, con un goteo similar al de algunos cuadros de fecha anterior, junto a trazos de tiza. Los hilos que antes usaba Millares en los zurcidos casi desaparecen de la vista, y empieza a introducir algún que otro tubo para aumentar el relieve, aunque el protagonismo pertenezca a los pliegues de la tela.

En otros casos, en cuadros realizados también en 1959, Millares se preocupaba de escamotear el bastidor a la vista, cosa que lograba añadiendo trozos de arpillera cosidos, como costuras o cicatrices, como en el "Cuadro 70" [4.11] y el "Homúnculo. Cuadro 17" [4.12], ambos de 1959 y 1957. En el citado "Cuadro 68" la arpillera aparece en parte pintada de negro,

dejando un recuadro blanco a su alrededor. En el centro, Millares estrujó la arpillera y la cosió, dejando en medio huecos de diferentes tamaños. En la parte superior, mezcló el goteo con brochazos más gruesos, recordando en cierto modo algunos cuadros de Saura.

El "Cuadro 67" [4.13], donde aparece el embrión de la utilización de la arpillera como pizarra, da claves para la lectura de su avance en el tratamiento del homúnculo. El dripping empieza a hacerse cada vez más poderoso, y Millares usa signos blancos y alguna gota de rojo para resaltar la importancia de sus pliegues.

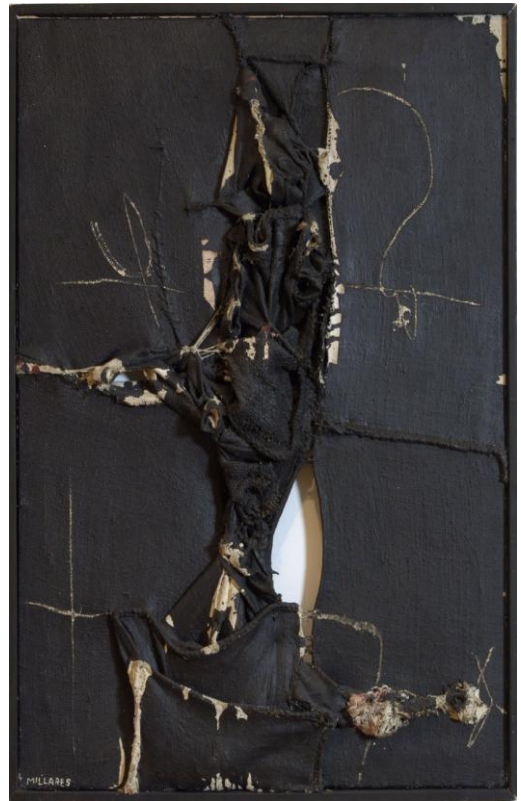
Otro Homúnculo: El "Personaje oscuro" [4.14] también de 1968, representa la figura humana de forma más evidente de lo habitual en las arpilleras de Millares. El cuerpo central es claramente el humanoide fragmentado o despedazado al que su texto hacía referencia⁴⁸.

Otros trabajos de la época señalan los mismos sujetos [4.15], [4.16], [4.18].

⁴⁸ Alemán, A, "El homúnculo, al que Millares acudió como metáfora, podía ser sólo conocido por los iniciados en la alquimia. J. Sadoul: "El tesoro de los alquimistas", (Ed. Plaza y Janes, 1972), afirma que la alquimia real sólo podría ser conocida por los iniciados.



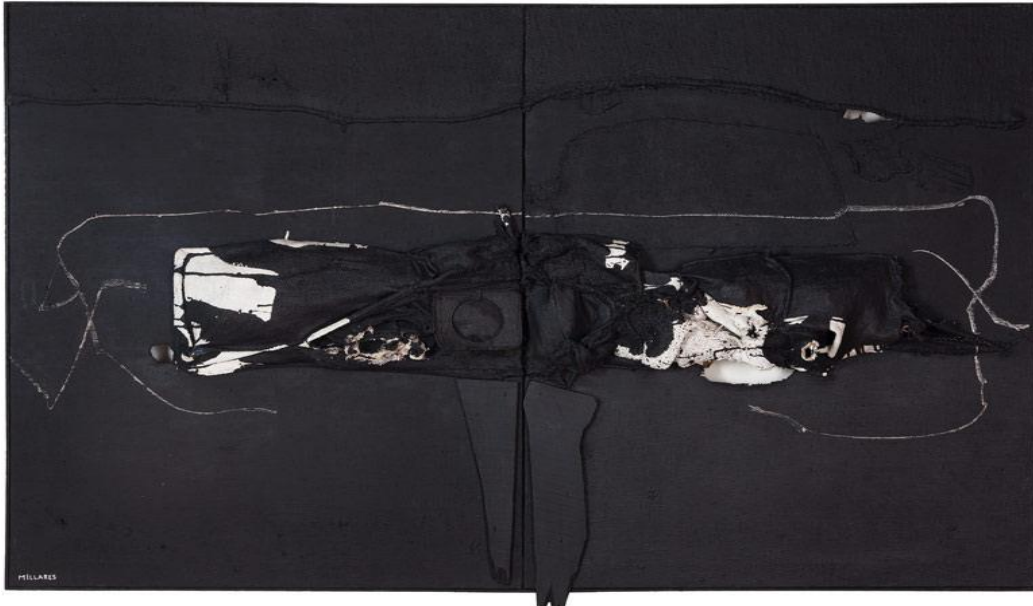
[4.1] Millares, *Homúnculo*, 1960, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. La Caixa, Barcelona.



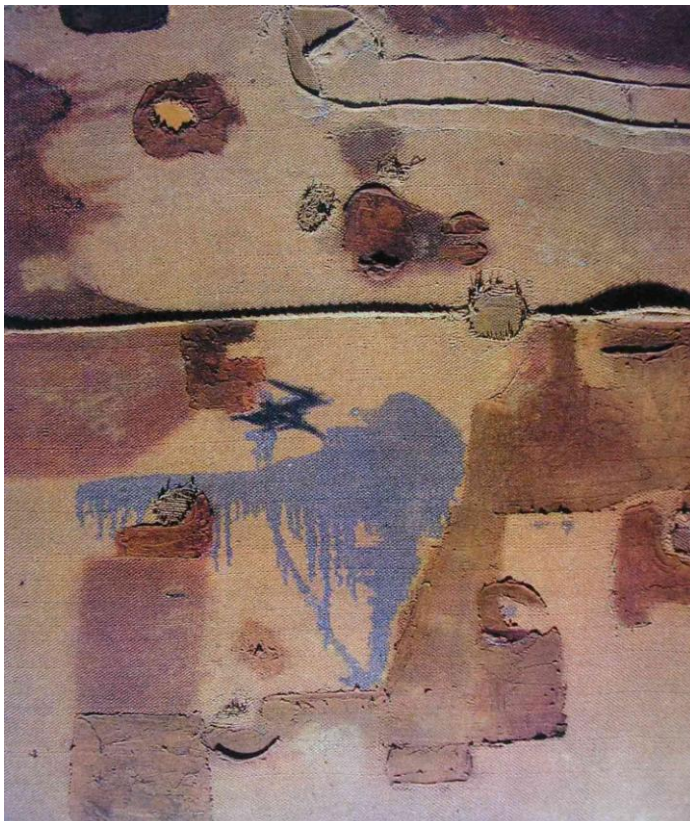
[4.2] Millares, *Personaje*, 1964, Mixta/arpillera, col. Particular. Madrid.



[4.2a] Millares, *Cuadro 106*, 1960, Tec. Mixta S/ arpillera. Colc. Particular, Sèvres.



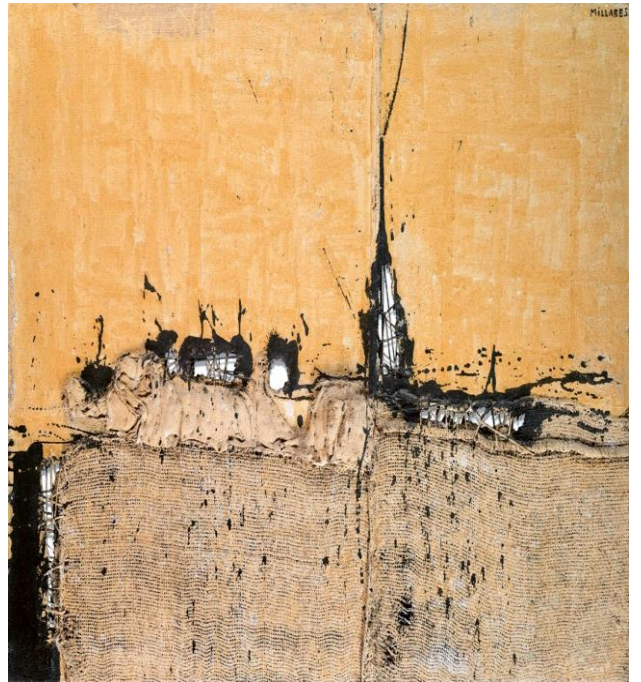
[4.6] Millares, Composición con texturas armónicas, 1956, tc.Mixta S/ lienzo, detalle, Col. Privada, Madrid.



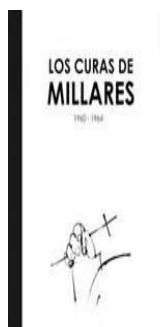
[4.3] Millares, *Personaje caído o Guerrillero muerto*, Sarcófago para Felipe II.Tc. Mixta s/papel.



[4.4] Millares, Neanderthalio, *Animal del desierto* (detalle), 1970, Tc. Mixta s/ arpillera. Col Azcona.



[4.5] Millares, Cuadro 47, 1957, Tc. Mixta S/ arpillera. Col. Particular. Manheim.



Los Curas de Millares
Manolo Millares
Diseño gráfico: Eva Millares
Traducción al inglés: Alexandra Stephens
112 páginas
Papel, 30 euros
Español - inglés
www.lafuencelab.com



[4.19] Millares, Curas, del libro *Los Curas de Millares*. Editorial Galería 59, Madrid, 2010.



[4.7 a] Burri, Alberto, *Saco y rojo*, 1954, O /Arpillera, Palazzo Albizzini. Perugia.

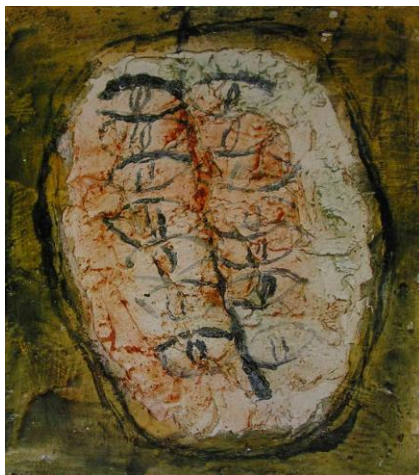


[4.7b] Burri, Alberto. *Saco*, 1954. Col. Particular. Roma



[4.7c]Burri, Saco, 1954, Col. Museo de B.A. Roma.

[4.17a] Jean Fautrier, *Otage*, N° 9



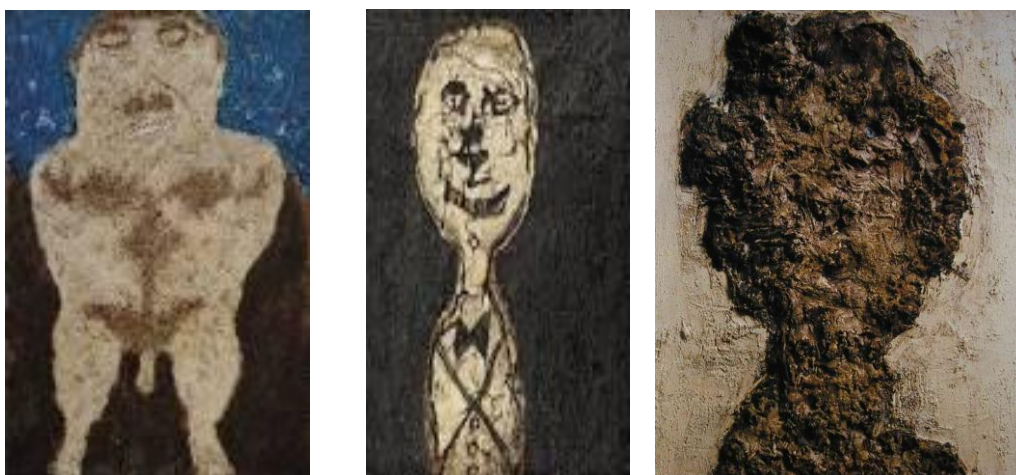
[4.17b] Jean Fautrier, *Otage* N°8
Musée d'Art Contemporain Paris



Corps d'Otage



Otage N°11



[4.17c] Dubuffet, *Hautes Pates*, 1,2,3. Musée Dubuffet Paris.



[4.8] Millares, *Cuadro 73*, 1959, Tc, Mixta s/ arpillera, Colc.Museum FrankFurt Main.



[4.9] Millares, *Cuadro 72*, 1962, Tc. Mixta s/ arpillera, Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Paris.



[4.10] Millares, *Homúnculo*, 1964, Pintura s/ papel, Col. Juan March



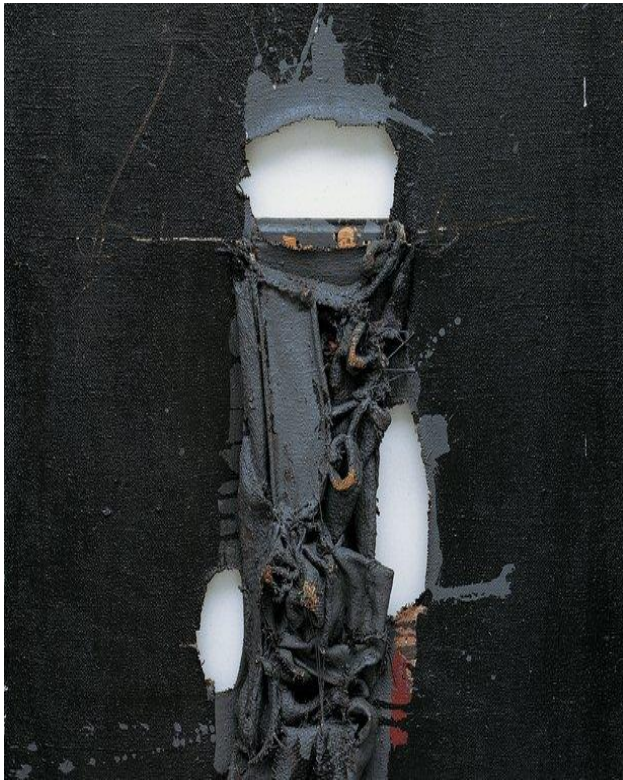
[4.11] Millares, 1957, *Cuadro*, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. M.Nc. Caracas.



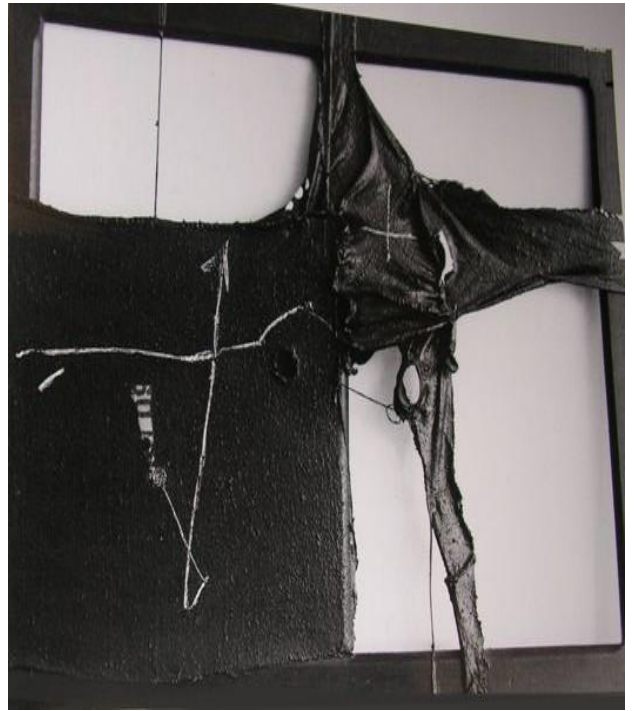
[4.12] Cuadro 17, 1959, T. Mixta/ arpillera, Col. Particular.Londres.



[4.13] Millares, *Cuadro 67*, 1958, col. Particular.



[4.14] Millares, Personaje caído, 1968, Tc Mixta/arpillera. Col. Particular. CAGC



[4.15] Millares, Negro con vacío, 1967, Tc. Mixta S/arpillera. Col Particular. Barcelona



[4.16] Millares, Cuadro 163, 1962, Tc, Mixta S/ arpillera. Col IVAM. Valencia



[4.18] Millares, Cuadro 185/Cuadro 175, 1962, Tc. Mixta S/arpillera. Col. Masaveu.

ESCENA PLÁSTICA: LA IDEA DE CREACIÓN.

ÁMBITO DEL SENTIDO

CAPÍTULO V: La idea de Creación de Sentido.

5.1- La imagen –pensamiento.

La estructura de toda estética se compone de posiciones, representadas por imágenes-pensamiento. Filosofía y arte son una pareja inseparable, que reflexionan en torno a conceptos que apuntan a la memoria, a lo esencial del hombre, a su desnudez y su pobreza. Ellas se conectan a través de la invención de bloques de espacio-tiempo. Las artes hacen este despliegue a través de imágenes-pensamiento, la filosofía a través de pensamiento conceptual. Pero ambas se complementan. En dichas imágenes-pensamiento, aparecen repeticiones, reiteraciones, diferencias y revoluciones.

Los motivos que están en el origen de la pintura de Millares, aparecerán en muchas obras del pintor: la vegetación, la naturaleza canaria, el indigenismo, el cosmopolitismo, la pared, el muro, la erosión, el agujeto, el objeto. La pintura de Millares empieza por este conjunto de motivos que se transforman en imágenes-pensamientos. Como tales motivos impregnan los conceptos de sensibilidad y emoción. Muestra lo que el pensamiento científico o filosófico sólo puede conceptualizar. El pensamiento plástico de este creador es una trama compleja y sostenida de imágenes-pensamiento⁴⁹.

⁴⁹ Juan Cruz, El País, 7 nov. 1998. “Martín Chirino habla tocando el aire; describe las cosas y los sentimientos con el contorno de sus manos y convierte en dibujos geométricos muy sencillos los pensamientos más complejos. Padece aún, a pesar de los años, la ingenuidad poética con la que él mismo, el pintor Manolo Millares, el poeta Manuel Padorno y el músico Juan Hidalgo idearon en la azotea de una casa en la playa de las Canteras, en Las Palmas, el viaje peninsular que les ancló en la zona dubitativa del mundo de tierra firme; estos protagonistas de una diáspora insular que en los años cincuenta era exactamente una aventura hicieron como dice Beckett que les pasa a los isleños: nunca se van de veras de la isla, ni de ningún sitio. Cada uno de aquellos canarios siguió su destino lírico, y lamentablemente el del pintor Manolo Millares se truncó tan pronto. Y aunque fueron individuos encerrados en su propio mundo personal se asieron también a grupos y tendencias, aunque disfrutaron -y disfrutaron- de su rabia individual, de su identidad fronteriza. Martín Chirino acudió a la llamada colectiva, se agrupó en El Paso, cultivó como presidente los primeros largos años de la movida madrileña del Círculo de Bellas Artes, de Madrid y, finalmente, anclado otra vez en la inevitable definición isleña de Samuel Beckett, regresó a la isla para impulsar un proyecto que le ha dado a Canarias, desde Gran Canaria, modernidad y vanguardia: el Centro Atlántico de Arte Moderno.... La literatura, la música, las artes plásticas) el escenario madrileño; si algo simboliza a las islas es el paisaje, esa extraña forma que adquieren los archipiélagos, que surgieron en medio del océano su soledad y su destino, su asombro y su melancolía, y si algún medio artístico sintetiza la música de todos ellos, ésa es la escultura, que es la poesía de las artes visuales. ...Chirino, simbólico y emblemático, abanderado a algunos de los que éramos jóvenes a principios de los setenta, en Canarias, Martín Chirino nos adoctrinó en la filosofía perenne del viaje, consciente también de que lo que dice Beckett es más verdad que nada: nunca se deja la isla...”

Si como decía Deleuze la tarea del filósofo es inventar conceptos que nos permiten pensar y resolver nuestros problemas, la tarea del artista es construir perceptos que hagan perdurable las percepciones. Vale decir un conjunto de percepciones, emociones, sensaciones que sobreviven a aquellos que las experimentan. El artista puede mostrar lo que la metafísica sólo puede conceptualizar como condición del fenómeno y del objeto. En los textos posteriores, como *los Spurs: Estilo de Nietzsche, Posiciones, La verdad en pintura y del Espíritu*, en los que está más preocupado con la falta de diferencia entre la metafísica y la no metafísica; *Spurs* examina la relación entre la metafísica y no metafísica, deconstrucciones de significados, sobre todo de Nietzsche. Los *spurs* actúan como acicates, espuelas para una mayor reflexión. En *La verdad en pintura* examina la relación entre representación y post-pensamiento representacional y en *del Espíritu* examina la relación entre Heidegger de-espiritualización de su ontología y su paradójico abrazar el espíritu de los nazis.

La afirmación de Derrida que la metafísica y no metafísica, permanecen en sus formas y que adoptan la misma estructura ontológica a través de la lectura atenta de los mismos textos, Derrida demuestra que la metafísica y no metafísica son repeticiones y duplicaciones de uno al otro, en lugar de contradicciones y negaciones o inversiones. En este sentido, comparte la filosofía no cristiana de Heidegger, más que la teología y la metafísica cristiana, lo que le importa reconocer, porque su inversión de la metafísica permanece fija en su estructura ontológica.

Todo acto de pensar que acontece supone una imagen-pensamiento. Según Deleuze, (Deleuze, 1997, pp. 43-44) cada filósofo tiene su propia imagen pensamiento y sobre ella elabora conceptos. El pensar puede volver sobre sí. Lo que podríamos entender como el sistema filosófico de cada pensador es el todo de su imagen-pensamiento con los conceptos que la actualizan. La imagen pensamiento es lo que el filósofo no pensó, es el supuesto del pensar. Son los supuestos impensables que todo acto de pensamiento contiene, son supuestos que están más allá de la filosofía, son lo no-filosófico de la filosofía. Es algo implícito que se hace explícito en el acto del pensar. Sostiene Deleuze en este texto, que es posible estudiar, saber y acceder a la imagen-pensamiento. Se trata de los presupuestos implícitos, subjetivos, para hacer filosofía y para pensar. El análisis de la imagen- pensamiento converge con el de los presupuestos subjetivos o implícitos, los que están envueltos en un sentimiento en vez de estarlo en un concepto. El pensar de una estética, como la que analizamos, pertenece a este orden de pensamiento. Se trata del ámbito donde se ejerce la necesidad misma del pensamiento. Deleuze mantendrá que no sólo es posible el acceso a la imagen-pensamiento,

sino que hacerlo es su necesidad filosófica. Lo que pertenece al pensamiento como tal debe ser separado de los accidentes que remitan al cerebro, o a las opiniones históricas, que deben ser considerados meros hechos (perder la memoria, o estar loco, etc) La imagen del pensamiento sólo conserva lo que el pensamiento puede reivindicar por derecho.

La imagen-pensamiento es aquello que el pensar deja sin explicar para poder pensar, pero es el punto de partida para pensar, y por lo tanto puede ser descubierto y cuestionado. Todo pensar puede volver sobre sí y examinar lo que dejó supuesto. Este movimiento de volver sobre sí, intrínseco al pensamiento mismo, no es lo que hace pensar, este es la reflexión. El volver sobre sí es la base de la reflexión, pero no en el nivel de la imagen-pensamiento, sino en el nivel de los conceptos e incluso en el de las opiniones que también recorren el pensamiento. El acto de pensar sólo es creación que no siempre se da en medio de dicho movimiento de vuelta sobre sí. Pensar es un movimiento infinito, es un vaivén, porque no va hacia un destino sin volver ya sobre sí. Volverse hacia es el movimiento hacia lo verdadero y lo verdadero se vuelve también hacia el pensamiento. Volver sobre si mismo es una potencia trascendental del pensamiento y lo que llamamos verdad no es más que la manifestación del pensar mismo, o lo que es lo mismo, que sólo hay verdad cuando hay pensar. Aquí esta presente Heidegger y su esfuerzo por sacar a la luz lo no pensado en un pensador.

Nos parece conveniente retomar aquí el análisis de los conceptos de repetición, representación y revolución. Aunque para ello, tengamos que hacer un largo rodeo. El artista en su capacidad y grandeza, dispone determinadas sensaciones en una interrelación tal que consiguen hacer aparente lo que la realidad siempre esconde. Por eso el arte es también terreno de ficción. En este ficcionar la realidad el mismo repite y transforma conceptos que son propios de las experiencias compartidas y entrelazadas de un grupo humano o comunidad. Esa trama, o intersección de experiencias el engranaje entre unos y otros constituye el mundo, ese mundo que está ahí, tal como lo presenta la obra de arte. Pero no es sólo metafísica, también es historia y al pasar a dicho registro hablaremos de revoluciones y repeticiones. Hay una pregunta por el ser del espacio que la obra de arte hace visible frente a la ciencia. Cabe preguntarse si el artista plástico no desafía el poder de la ciencia que edifica el orden del mundo desde su particular metafísica cuantificable. El ser del espacio se pone en cuestión. El seguimiento de las consecuencias de la Revolución francesa es una de las tareas intelectuales importantes, que el estudio del romanticismo británico, se ha asignado a sí mismo. En términos generales, la Revolución Francesa y los consiguientes efectos, las prolongadas guerras de Gran Bretaña con Francia, destacan como algo similar y en paralelo a una narrativa maestra, para nuestras consideraciones contemporáneas de la literatura europea de

este período. El advenimiento de la Revolución Francesa, se ha convertido casi en sinónimo de esperanzas iniciales, para el amanecer de una nueva era, que marcan los entusiasmos políticos de juventud de William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, y tantos creadores. El descontento posterior de estos escritores en el curso de la misma revolución, los fracasos de la misma, su "apostasía", constituyen la narración de la llamada primera generación del romanticismo. Mientras la segunda generación del Romanticismo, representada en las figuras de Hazlitt, Lord Byron y Percy Bysshe Shelley, podría recuperar el idealismo político de su primera generación; las esperanzas radicales de una nueva era política en Europa, prometidos por la Revolución Francesa, parece irremediabilmente perdida para la historia. Por lo tanto en esta narrativa maestra del romanticismo europeo, la revolución es fundamental, precisamente por los dos significados en conflicto profundamente incrustados en el término: revolución-repetición. A pesar de que la revolución ofrece la posibilidad de un nuevo orden político radical, en realidad da sólo una versión renovada de una estructura estatal represiva familiar. El artista construye perceptos y deja el resquicio por el que el metafísico desvela la verdad del ser que el científico relaciona y el artista muestra. Para ello nada mejor que escuchar al lenguaje. Si bien la repetición es una pregunta permanente en la filosofía, o bien como ley de la naturaleza y sus ciclos, como ley de la memoria ligada a la moralidad o al pensamiento es Kierkegaard y Nietzsche con quienes pasa a ser un objetivo fundamental. Al desplegar una filosofía del porvenir, ambos la sitúan como categoría fundamental. Pasando a ser esta noción de estrictamente iterativa a ser instauradora y buscadora de sentido, como verdadero momento existencial. Alcanzando el concepto, desde el punto de vista existencia, el punto máximo de interrogación (Deleuze, Guattari, 1990, pp. 86-87). En la filosofía contemporánea los trabajos centrales sobre la repetición van por cuenta de Deleuze y Derrida, posiblemente motivadores de Lacan a este respecto. Sin olvidar que la diferencia y la repetición han sido objeto de análisis en Platón, Aristóteles, Hegel, Leibniz, Heidegger y otros. Kierkegaard otorga a la repetición y la angustia, estatuto de categoría y concepto existencial, donando el presente perpetuo o un futuro que modifica el pasado, y sobre todo, la novedad que toda repetición como tarea de la libertad conlleva. Nietzsche hará del eterno retorno de lo mismo el mayor peso para el humano y por esto mismo un objeto del querer. Freud analizará el concepto en el comportamiento, en los síntomas neuróticos y el trauma, en lo inasible del mismo; como un principio que se presenta más allá de lo vital. Lacan lo presentará como un efecto estructural de la constitución subjetiva. Casi todo está constituido de repeticiones. Hay repetición en casi todo (Négozio, 2007. p.7). La repetición se define como aparición nueva y múltiple de una misma cosa, como uno de los principios de lo real. A él se refirirá Mircea

Eliade como un intento de aprehender la periodicidad de la naturaleza, o la necesidad de suponer un principio primero de inteligibilidad, el acto, para un hombre “primitivo”, no tiene sentido o realidad si no lo puede inscribir como renovación de un acto primordial: lo que hace ya se hizo. Tiene que haber sido ya hecho por otro.

El problema histórico de la revolución y sus representaciones refleja el origen etimológico del término. Raymond Williams nos ha mostrado con habilidad, revolución indica tanto la repetición, (la trayectoria de un cuerpo planetario sigue hasta que vuelve a su punto original), y una diferencia, un cambio radical del orden y el significado social (Williams, 2000, pp. 270-74). Vale la pena considerar el grado en que las dos partes etimológicas de la palabra "revolución", sugieren una verdad asombrosa sobre la idea de revolución en la época romántica: Si, la revolución es, alternativamente, la promesa de una salida del pasado con el surgimiento de algo diferente, y un retorno, o la repetición de las formas políticas opresivas del orden al que trató de oponerse. Se plantea la pregunta inevitable de qué se trata revolución ya que en última instancia, impide establecer una ruptura efectiva de las formas de sujeción política del pasado que apunta contra sí misma. El énfasis de muchas obras, dado a la revolución, en lo que denominamos época romántica se acerca al problema del concepto revolución en términos de las contingencias históricas. Material que proporcionan una lectura del contexto de producción de las diversas obras de creación, tanto de textos literarios como de obras plásticas. En ellas aparecen diferentes representaciones de la revolución. La revolución como concepto o doctrina, constituye también un problema filosófico puede ser abordado en términos de conceptos entrelazados. Gilles Deleuze analiza en el mismo, los registros de diferencia y repetición, en la medida en que informan la posibilidad de una "idea" de revolución. Así, diferencia y repetición, ofrece un medio para interrogar e intensificar el problema de la revolución, aun cuando este enfoque exige repensar la idea misma de revolución y la forma de ejercicio de un enfoque erudito de la misma premisa de la representación. Mientras que el estudio de los textos románticos británicos tienden a acercarse a la revolución en términos de sus representaciones. En *Diferencia y repetición* Deleuze ofrece una crítica radical de la conexión aparentemente inexpugnable entre la idea y su representación, para ello Deleuze hace una distinción entre la idea y la Idea. Contrariamente a las nociones occidentales tradicionales de la idea, idea de Deleuze no está vinculada a la representación de un objeto o un concepto, ni es propiedad de la conciencia individual. En *Diferencia y Repetición*, Deleuze dice que la idea no es el concepto de un objeto que presenta el mundo a los requisitos de representación, sino más bien una presencia bruta, que puede ser

invocada en el mundo sólo en la función de lo que no es representable en las cosas (Deleuze, p.59). La idea no es un fantasma, como en la teoría psicoanalítica, de la conciencia individual. Más bien, la idea es un "sistema de múltiples conexiones, no localizables entre los elementos diferenciales que se encarna en las relaciones y condiciones reales (Deleuze, p.183). A diferencia de una idea, un concepto de un objeto o de un sistema, en la conciencia de un individuo, no es la presencia bruta de sus perfiles. Ideas en cambio, es para el autor el espacio mental donde las tendencias, intensidades y contingencias, del objeto tienen un impacto en el mundo real y en el mundo virtual también. La idea, es un conjunto momentáneo de relaciones virtuales que produce una sensación desde el punto de vista de lo real. Como tal, la idea de revolución no es una idea, no es un objeto o intención racional, que se pueda dar, ella no tiene una representación reconocible y definida.

Tal vez el mayor obstáculo para la comprensión de la idea en términos materialistas es su posición con respecto a lo que Deleuze llama real y virtual. Estos términos son fundamentales para la expresión de la crítica de la tradición filosófica occidental, en la medida en que el concepto actual, el real, ha llegado a ser el equivalente de la realidad misma en términos materialistas. Deleuze caracteriza a la realidad como la interacción de lo virtual y lo real. Claramente diferente de una posibilidad (en cuyo caso lo virtual sería objeto de una representación anterior en el actual), lo virtual no se actualiza, pero, como Constantin Boundas dice: "lo virtual, sin embargo, tiene la capacidad de llevar a cabo la actualización" (p.297). Con referencia específica a *Diferencia y Repetición*, Deleuze ha caracterizado lo virtual "... como Ideas / estructuras y el reino del problema... por lo que las diversas actualizaciones de lo virtual son entendidas como soluciones" (p.297). Deleuze asocia la idea de una especie de solución sin un concepto o representación en lo real. Como una idea, la revolución sería una solución que se propone un curso particular de acción política. Frente al concepto de identidad, etimológicamente, el de revolución es un ejemplo paradigmático, de la inclusión de los dos registros: diferencia y repetición.

La diferencia y la repetición definen la dinámica fundamental de lo que Deleuze describe como la Idea. Diferencia en sí mismo no es la diferencia de otra cosa. Diferencia, en el sentido de Deleuze, no está ligada a la representación, por lo que no implica una comparación con otra cosa o concepto. Deleuze insiste en que "[d]iferencia no es y no puede ser considerado en sí mismo, con tal de que está sujeto a los requisitos de representación" (p.262). A. Stangol, identifica diferencia como el medio por el cual la filosofía de Deleuze monta un desafío a "la primacía de identidad y la representación otorgada en la racionalidad

occidental" (p.72). Como un desafío a las construcciones filosóficas dominantes de la identidad, Deleuze en *Diferencia y repetición* dedica un espacio considerable a la crítica kantiana del *Cogito*. Tomando Idea de Kant, de la apercepción trascendental, como dependiente de su propia representación, de la de sí mismo, como la imagen del pensamiento, Deleuze afirma: El yo pienso, es el principio más general de representación, es decir, la fuente de estos elementos y de la unidad de todas estas facultades: concibo, juzgo, me imagino, me acuerdo y me perciben. Forman cadenas cuatripartitas en las que sólo aquello que es idéntico, similar, análogo puede considerarse diferente: "la diferencia se convierte en un objeto de representación, siempre en relación a la identidad concebida, una analogía juzgada, una oposición imaginada o una semejanza percibida". (Deleuze, p.138)

Objeción de Deleuze es que la identidad siempre está relacionada con una representación que sólo tiene sentido por medio de una comparación a otra cosa. Para Kant, el yo como objeto de pensamiento depende de la existencia *a priori* del yo como sujeto pensante. Tomando el yo de la apercepción trascendental como punto de partida, Kant deriva los cuatro principios del entendimiento puro, que Deleuze enumera anteriormente. Para Deleuze, el razonamiento de Kant no llega a "las condiciones de una verdadera crítica y una verdadera creación" (Deleuze, p.139). Para lograr diferencia la identidad debe disolverse en "la destrucción de una imagen de pensamiento, que supone en sí y la génesis del acto de pensar en el pensamiento mismo" (p.139). En lugar de encontrar la identidad como predicado en un objeto mental, Deleuze ofrece diferencia en la premisa de "un encuentro fundamental" (p.139). Crítica de la identidad es realmente sólo un caso especial del problema general, que la representación presenta a la diferencia pura. Atado a la representación, la diferencia está siempre limitada a la diferencia de otra cosa-a la representación anterior. Para Deleuze, diferencia pura, o la diferencia en sí, permite la posibilidad de tomar el lugar ontológico de lo singular. Tal encuentro no se estructura en función de un concepto y, como tal, no es asimilable a una representación previa.

De la misma manera que para Deleuze, diferencia no es una diferencia de alguna otra cosa y la repetición no es repetición de la misma, sino más bien es la recurrencia de la diferencia pura. La repetición es el lugar de la posibilidad de aparición de la diferencia pura, sin llegar a plantear un punto originario. Para la repetición libre de la mimesis, repetir es permitir, como Adrian Parr propone, "la posibilidad de reinvención, es decir, la repetición se disuelve en identidades, ya que al leerse cambia, dando lugar a algo irreconocible y productivo" (Parr, 2008, p.224). Porque Ideas para Deleuze son repeticiones, de la expresión

de las diferencias puras en lo virtual, la idea es la condición trascendental para el pensamiento como tal. La idea de la revolución no es tanto la aparición de una alternativa política, ya que es el efecto de lo virtual en lo real, como una sensación, en lugar de una representación. La idea de revolución es la condición para el cambio en el mundo real / político, que no está vinculado al pasado y sus representaciones. En cuanto a la revolución como una idea de Deleuze permite la crítica del pensamiento fuera de su representación, en los términos de un concepto. Si la revolución y sus representaciones son soluciones particulares que tratan de resolver los problemas que abordan, la revolución, como una idea, exige que la pensemos como una representación particular, la de un concepto en el real. Por el contrario, pensar en la revolución en términos de una idea es pensarla como la condición trascendental para la evolución de las cosas reales. La revolución no es, pues, la solución a un problema, pero si se trata de la problemática fundamental del pensamiento mismo. Con el fin de explorar el potencial de esta propuesta reconoce que es difícil, y su análisis se dirige a *América* de William Blake, en los términos de una profecía. *América* de Blake, *A Prophecy*, establece la Revolución Americana como el sitio de la experiencia de una energía revolucionaria que inspirará la revolución posterior en Francia. En este sentido, el poema se puede decir que sugiere que los eventos en los Estados Unidos constituyen una especie de profecía para el futuro de Francia. Leer de esta manera a Blake, es decir que no tiene mucho de profeta. Leído así, se puede decir que quedará vinculado con la aparición de algo muy parecido al sentido de la diferencia de Deleuze. La profecía de Blake, es otra cosa que una predicción del futuro de la Revolución francesa, basada en un relato histórico de los últimos tiempos de la Revolución Americana.

En 1.852 *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* de Marx, plantean una teoría de la repetición histórica⁵⁰. De hecho, en 1793, cuando las tensiones en torno a la Revolución francesa en Inglaterra estaban en su apogeo, Blake escribe *América*, un texto que aparentemente termina confirmando la repetición que Marx identificó como algo intrínseco a la revolución. El narrador de Blake proclama: “el espíritu o demonio de la Revolución Francesa es el de la Revolución Americana (versos, 16, 15, E 57). La historia, según el modelo de Marx, se repite aquí como el proceso de transformación positiva que Marx llama "trágica".

⁵⁰ Marx comenta: "sólo cuando [los revolucionarios] parecen comprometidos en la revolución de sí mismos y de las cosas, en la creación de algo totalmente nuevo, es precisamente en estas épocas de crisis revolucionaria, que son capaces de conjurar el temor de los espíritus del pasado a su servicio, el miedo a repetir y conservar" (Marx, 2003, p.95).

La Revolución Francesa se convertiría en una repetición de la Revolución Americana. Históricamente, este no es el caso. Para Williams, debemos leer sabiendo que América de Blake fue "escrito en el conocimiento de que la revolución de los Estados Unidos no se ha extendido... a todas las demás naciones del mundo" (Williams, 2000, p.117). Para tomar un camino, Deleuze, lo sitúa como un rechazo de lo real, de la historia material y la conciencia individual como la única descripción válida de la realidad de la revolución, optando en su lugar para poder explorar la realidad, la toma como la influencia de la producción de sensaciones ocasionadas por la idea de la revolución, como un destabilizador, la repetición indefinida de transformación en la producción de diferencias puras. De esta manera, la revolución no es un plan de acción o un resultado profético del futuro de Francia, apoyado en la revolución americana, sino más bien, una presentación de las condiciones en las que la diferencia surge en la repetición. Deleuze sostiene la teoría de la revolución como una instancia de la repetición cíclica de Marx, "no parece haber sido suficientemente entendido por los historiadores: la repetición histórica no es un asunto de la analogía, ni un concepto producido por la reflexión de los historiadores, sino que es sobre todo, una condición histórica, es acción en sí misma " (Deleuze,2002,p.91). Cuando Marx expone su teoría de la repetición histórica, en la que la historia se repite "la primera vez como tragedia, la segunda como farsa" (Deleuze,2002,p.594), el punto es que la trágica metamorfosis de la Revolución Francesa de 1789 había creado realmente las condiciones para su propia represalias, la farsa, en 1848 en la persona de Luis Bonaparte . Para Deleuze, el héroe se enfrenta necesariamente a esta repetición, siempre y cuando " el acto es demasiado grande para él " "(p.92). Insiste "que estos dos momentos no son independientes, existentes como lo hacen sólo por un tercer momento más allá de lo cómico y lo trágico: la producción de algo nuevo implica una repetición dramática que excluye incluso el héroe" (Deleuze, 2002, p.92). Esta tercera repetición, es la noción de eterno retorno de Deleuze, es aquello que sólo devuelve una diferencia y es este sentido de la diferencia la condición trascendental de la acción histórica. Es una tercera manera de pensar el término "revolución", de acuerdo con la forma en que Deleuze define la diferencia y la repetición, como piedra angular de su crítica de la representación. El texto de Blake, va más allá de la representación en un sentido absoluto, es posible comprender este texto de, que nos presenta la revolución como una disolución de la identidad, como la que depende de una referencia a algo, a otra cosa. El sentido de la "revolución" no es el resultado de un conflicto político, en el que una forma de gobierno da paso a otra. Lo que produce un sentido de la forma, que incluye la notoria dificultad de referencias crípticas para decodificar. Un paso hacia lo que Deleuze llama " un desconocido e

irreconocible *terra incognita* " (Deleuze, 2002, p.136). Pensar en el tipo de desestabilización de las referencias, que Deleuze produce como premisa filosófica fundamental, completa el concepto como el cambio significativo que se convierte en posible, incluyendo en torno a la identidad las dimensiones de diferencia y repetición.

5.1.1- La idea de Creación y creatividad.

Si la imagen- materia se consume en un tiempo interno exclusivo y estático, la imagen fílmica se expande secuenciada en un eje de relato, introduciendo la potencia del tiempo en su mismo escenario, en su propio espacio de representación. A partir de ello vendrá a inscribir la imagen en el curso de una narrativa horizontal historizable y esto valdrá incluso para la fotografía. La imagen, con ella ingresa en un nuevo régimen de producción, al espacio de las industrias culturales. A su vez condicionará la propia forma de devenir sujeto, que en su contemplación-consumo, esta nueva forma de la imagen fílmica hará posible y hasta predominante. En cuanto la imagen se separa del soporte, de la materia en la que viene inscrita, embebida, su modo de memoria se redefine por completo.

La idea de creación se impone en la sociedad moderna como un valor esencial, sin duda como el carácter más operacional para distinguir la inteligencia humana. Este término que se extiende a todas las esferas de la actividad, es hoy asimilado a una de las características principales del individuo. La creatividad comúnmente considerada como una de las bases del desarrollo de la personalidad, es una invención moderna, indisociable de la definición del gesto artístico operado por los artistas.

Concebir al individuo, su especificidad, su lugar en la sociedad, sus competencias profesionales, ponen en primer plano la creatividad, es un aporte de la modernidad que encuentra su corolario en la desafección de la tradición. En efecto, la creación, expresión de la creatividad, se opone a los valores antiguos, tradicionales que regulaban precedentemente la sociedad: las normas, las reglas, la tradición, sistemas en los cuales la cuestión de la innovación, de inventiva, tenían poca incidencia. Ofreciendo nuevos útiles al pensamiento para el análisis directo de las sociedades. El psicoanálisis y las ciencias humanas han acompañado esta transformación que representa una profunda mutación antropológica.

En su Ensayo sobre el capitalismo moderno, Ève Chiapello y Luc Boltanski han mostrado la parte tomada recientemente por la cultura capitalista y la integración de los ideales del Mayo 68, en primer lugar aquellos referidos a la creatividad es hoy reivindicada tanto por los individuos como por las estructuras sociales. Estos autores sostienen que los cambios ideológicos que han acompañado a las recientes transformaciones del capitalismo no han

surgido de su propia creación, sino que integran los ideales del Mayo 68 y de los movimientos sociopolíticos coetáneos. Proponen una interpretación del movimiento que va de los años que siguieron a los acontecimientos de mayo de 1968, durante los cuales la crítica del capitalismo se expresó con fuerza, pasando por la década de 1980, donde, con el silencio de la crítica, las formas de organización sobre las que reposaba el funcionamiento del capitalismo se modificaron profundamente, hasta la vacilante búsqueda de nuevas bases críticas en la segunda mitad de la década de 1990. La noción de espíritu del capitalismo se ha impuesto rápidamente. Esta noción permite articular, los dos conceptos centrales sobre los que reposan la mayoría de los análisis -el de capitalismo y el de crítica- en una relación dinámica.

“La alegría de la destrucción es al mismo tiempo una alegría creadora”, decía Bakounine, propósito insurreccional que no desmerecían los artistas. En el acto creador, tal como es conocido por los modernos, destrucción y creación participan de un mismo movimiento. Las dos fuerzas son contradictorias, pero irrigadas la una por la otra. No hay creación sin destrucción, ni tampoco, contrariamente a lo que se puede creer anunciando la muerte del arte, de destrucción sin creación. El artista destruye para crear, pero a la inversa, se puede decir también, que él crea para destruir.

5.1.2 - Tener una idea artística.

La creación comienza por una idea (imagen-pensamiento) que es muy simple y que se asemeja al mundo de los sueños y que es devorada por ese universo onírico paralelo al real, que tiene una gran voluntad de potencia. Es en la idea y el propio sueño donde está la disociación ver/hablar y así comprobamos una vez más la relación que guarda la estética con el sueño. Una estética, la que sea, comunica y es capaz de transformarse en contra-información, es decir informar sin la intención del poder. Captar la verdad, la vida, la potencia de obra, del sueño, en ocasiones el artista es capaz de oponerse a las ideas heredadas de la estética y las formas culturales transmitidas. Sin olvidar que la sensación, lo sensible, el caos de lo indiferenciado articulado a una teoría del arte, a unos modelos conceptuales, es la estética. El creador pupartir de una oposición a la estética heredada como modelos para captar la potencia de la verdad y la vida.

La modernidad ha constituido en el arte un desarrollo tal, que para bien o para mal, hoy, un siglo después de los inicios del seísmo, seguimos compartiendo el caos y concibiendo la hipótesis de “después de”. Al retornar a estos años tan cargados de historia y teatro de

mutaciones radicales, se puede volver a constatar que “el arte no ha muerto”. Todo lo contrario, las ideas modernas de destrucción han sido portadoras de una capacidad de reinención casi-permanente, que pocas épocas han conocido. La tabla rasa, el caos, la revolución que los artistas han constituido y todavía constituyen el fermento de un arte que, exalta la vida, sujeta la estética y mantiene el imperativo existencial.

“Tener una idea es como una fiesta, no es nada corriente, cuando la idea es consagrada pertenece a un autor. Tener una idea en pintura, en literatura, en cine, etc., es tratarla como potenciales, como algo a desarrollar y que es compartida, según el modo de expresión, según el formato” (Deleuze, 1994). La filosofía está dispuesta a reflexionar sobre cualquier cosa, creando o inventando conceptos para ello, o bien valiéndose de sus teorías o doctrinas inventadas para otros análisis. Pero en realidad, hay que decir, que las únicas personas capaces de reflexionar sobre cine o pintura, son los que se dedican a ello y a los que les gusta el cine o la pintura. Si la filosofía existe, es porque tiene su propio contenido, es una disciplina creadora que crea sus propios conceptos, sus propios contenidos, inventa sus teorías, de la misma manera que un pintor crea a partir de una idea, un trabajo o lo que sea; pero es imprescindible que haya una necesidad. Del mismo modo lo hace un cineasta. Un filósofo se ocupa de crear conceptos, lo que inventan los cineastas, pintores o escritores, no son conceptos. La filosofía también cuenta historias igual que el arte, recurre a mitologías, y las crea también. La pintura inventa bloques de línea y color, el cine bloques de duración, imagen, movimiento. La filosofía crea bloques de conceptos, la música bloques de sonido. No hay tanta oposición entre la ciencia y el arte; ambas crean e inventan. No es hablar exactamente de creación, porque ella es muy solitaria, no tratamos de hablar exactamente de ella; se trata más bien de actividad creadora, más que de creación. Se trata de actividad creadora, que es común tanto al hombre de disciplinas científicas como artísticas. Así, un hombre de ciencia puede hablar con cualquier artista y no se trata de hablar de la creación que es muy solitaria, sino de actividades creativas.

Dichas actividades tienen en común la invención de bloques espacio-tiempo. Son espacios desconectados. Como una serie de trocitos, otras veces es espacio de conjuntos, un tipo distinto de espacios. Hacer espacios, con trocitos de espacio desconectados, en bloques de línea y color es la pintura. Espacios visuales en definitiva que conectan con algo. ¿Qué conecta todo esto?, sólo una continuidad manual, no puede ser otra cosa, una continuidad corporal. Es la mano la que establece las conexiones de una parte a otra del espacio, es su valor táctil, el que crea la continuidad (C.f. Deleuze). Aunque esto es más claro para el cine.

El cine trajo a las pantallas la realidad cotidiana del hombre contemporáneo. Es un cine de temática realista. El imaginario fílmico participa de las mismas preocupaciones de la época: más allá de las ideologías o de las rivalidades políticas de un tiempo dado, está el hombre en su esencia y género. El hombre pensado desde moldes filosóficos.

Filosofía y películas son una pareja inseparable, como el teatro y la tragedia: las imágenes son una poderosa manera de enviar mensajes, tal vez de mejor manera que las palabras y los libros. Las imágenes, como los empiristas piensan, son más propensas a impactar la mente que las palabras. Las películas también pueden prestarse a un análisis filosófico de los conceptos que vehiculizan. Una película es siempre una toma de posición frente al mundo, una cosmovisión, una *Weltanschauung*, como dicen los filósofos alemanes.

Porque contrariamente a lo que pudiera pensarse, el cine no ha ignorado cualquiera de las grandes cuestiones filosóficas: Dios, el espíritu, la verdad, la intersubjetividad, la política y la metafísica, fueron tratados por muchas películas. Y el tratamiento de estos temas no es casual: Desde Charlie Chaplin o Bergman, muchos cineastas son ávidos lectores de filosofía. Reflexiones en torno a conceptos filosóficos que animan un realismo antropomórfico que apunta a la memoria, a lo esencial del hombre, a su desnudez y a la pobreza. Participa del mismo universo de inquietudes que la plástica; tiene raíces comunes: el cristianismo, las ideas sociales frente al fascismo, las preocupaciones antropológicas, el efecto de las ideologías, etc. En especial con Italia, este ámbito de preocupaciones se hace casi idéntico.

El cine neorrealista se pensó para las clases populares, primero como arte de evasión, tal como el cine español de los años 40, un cine para pobres y sobre los pobres, aunque luego, en especial el italiano resultara para las clases ilustradas.

Este cine trata la pobreza como figura y contenido, hace una narración moral de ella, y se va tramando con la literatura de la época. La plástica transita caminos similares y es posible a veces reconocer el contacto entre las tres.

El neorrealismo cinematográfico, la literatura del momento y los lenguajes plásticos modernos, definieron nuevas figuras y núcleos de esta estética pauperista que posiblemente inspirara a nuestro artista. Quien la recoge como tradición y la reformula en los códigos de la materia y los materiales.

Es posible establecer contactos, influencias, identidad de intereses y preocupaciones, entre: Millares y las vanguardias plásticas italianas, concretamente con el Grupo Origine (Burri, Capogrossi, M. Balloco y E. Colla) cuyo manifiesto fundacional guarda muchos puntos en común con el *Manifiesto* de El Paso; Y el grupo Fronte Nuovo del Arte (E. Vedova); con el cine neorrealista italiano y su influencia en el cine español. Además en la revista “*Punta*

Europa” en la que escribía Millares se escribía también sobre cine. El contacto de Millares con el pintor Burri fue reconocido y criticado. Más tarde con Paul Klee, Fautrier y Dubuffet. En España el cine aparece en los tratadistas de vanguardia, en relación con el fenómeno literario. Si bien la producción en el país de un cine hecho por pintores es inexistente, tiene una presencia en el discurrir de las vanguardias. Es dado pensar que el cine se respiraba en los ambientes de la innovación artística.

El cine español ha seguido una trayectoria diferente a la de los otros países europeos debido fundamentalmente a los acontecimientos políticos y sociales que se desencadenaron en el país a lo largo del siglo pasado. Por causa de esto el cine español no es conocido en el ámbito internacional en su conjunto (Monterde y Torreiro, 1977, p.370). El género más abundante que se cultiva por entonces es el de las adaptaciones literarias. El documental alcanza gran calidad con *Las Hurdes* y *Tierra sin pan* (1932) de Buñuel. Además de la pobreza se realizaron películas y documentales centrados en la situación política: *Como nació la República Española* o *Madrid se divorcia*.

Con la llegada de la guerra civil se produce una fuerte crisis cinematográfica causada por la destrucción de los estudios y la situación de urgencia. El cine se coloca al servicio de la propaganda bélica. Al final de la guerra el vencedor con el ánimo de eliminar las muestras de cine republicano, destruye varios millones de cajas con grabaciones, por lo que se pierde gran parte de la producción. A esto se suma el exilio de los profesionales, técnicos, directores y actores. Entre ellos Buñuel. El periodo franquista comienza con gran cantidad de cineastas en el exilio y con el patrimonio fílmico reducido enormemente. Durante toda esta larga etapa hay un denominador común: el poder lo utiliza para hacer propaganda de la ideología oficial, para el “adoctrinamiento nacional-católico, legitimación del régimen o la exaltación del Caudillo”(C.f, Monteiro, p.370) Se sirve para ello de la censura y de una serie de medidas legales que obligan a la dependencia económica de la industria respecto al Estado (el doblaje obligatorio, impuestos, cuota de pantalla, licencias de importación).

En los años 40 el cine hace defensa de los valores del fascismo, apología de la raza, de la patria, del caudillaje, de la familia, de la tradición religiosa y moral. Se evitan los temas relacionados con la guerra y los temas políticos. Nace un cine evasivo, alejado de la realidad social de la posguerra: se fomenta el cosmopolitismo, los ambientes de “teléfonos blancos” y la comedia escapista con cierto sabor americano. Los géneros que predominan son el cine histórico, adaptación de textos literarios, cine folklórico y populista (zarzuelas y españoladas) y la comedia el género más frecuentado. Nombres que destacaron: Florian Rey, José Luis

Sáinz de Heredia, Luis Marquina, Rafael Gil, Edgar Neville (Perez Bastias, p. 89). En los años 50 se produce un crecimiento económico que acarrea nuevos problemas, el más importante la emigración de grandes masas rurales en que se desplazan a las grandes ciudades. Se producen las primeras escaladas de contestación obrera y estudiantil. Se constituye una cultura de la disidencia en la producción literaria, artística y cinematográfica que se aproxima al realismo y se abre a las tendencias internacionales del momento. Sigue siendo un periodo de penuria y sufrimiento y esfuerzo callado, controlado por el régimen. Todo esto se recoge en las películas. El cine oficial sigue anclado en los viejos esquemas del cine patriótico, sin faltar la temática religiosa y folklórica. Frente a esto surge un movimiento realista que destaca por la sinceridad de sus imágenes y por un acercamiento a la realidad del momento, lo que les acerca a la crítica social siguiendo de alguna manera las premisas del neorrealismo italiano. Una de estas películas es *Surco* (1951) de Nieves Conde, que muestra una dura visión del éxodo rural de los años 50, a través de una familia de campesinos que emigra a Madrid, huyendo de una vida de miseria en el campo. Los más grandes directores de esta época son Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Las películas de Berlanga: *Bienvenido*, *Mister Marshall* (1952), un pequeño poblado español en la postguerra y las repercusiones que en él tiene el famoso Plan Marshall, *Plácido* (1961) que tiene mucho más que ver con las cosas cotidianas de la vida y *El verdugo* (1963), en la que mediante humor negro agudiza la crítica al gobierno franquista y la pena de muerte.

También los cineastas europeos buscaron con frecuencia temas y estilos en el “mundo real” que había más allá de los estudios. Las condiciones sociales de Europa tras la Primera Guerra Mundial, las revoluciones socialistas en el este de Europa y la caída de valores americanos tradicionales proporcionaron al cine materiales realistas. Los argumentos son inspirados por las noticias de los periódicos y la realidad cotidiana. Otra forma de realismo, “el realismo poético”, una visión más auténtica y más comprometida con los más pobres se desarrolla en Francia de la mano, entre otros de Jean Renoir. Utilizando escenarios naturales en *Toni* (1934), denuncia la explotación de los inmigrantes en el Sur de Francia. Renoir tuvo una influencia en todo el cine posterior, sobre todo en el neorrealismo italiano. No sólo por su realismo cinematográfico, también por el grado de compromiso social.

Entre las principales manifestaciones del realismo, en la historia del cine mundial, figuran tendencias tan importantes como la del socialismo soviético, el naturalismo escandinavo, el movimiento poético francés, el neorrealismo italiano de postguerra, la *nouvelle vague*, el *free cinema* (Gubern, 1973, p.39). El realismo en España adquiere características muy similares. García Berlanga junto con Juan Antonio Bardem, son considerados las figuras con mayor

repercusión internacional de la década de los 50, muy cercanos al neorrealismo italiano. Utilizando el humor y la actuación coral de decenas de actores, cumple con el principal objetivo de este movimiento: acortar la separación entre el cine y la realidad.

Las escuelas del cine neorrealista italiano, surgieron del desaliento de una Italia devastada por el conflicto, con su economía en ruinas, ocupadas por ejércitos extranjeros, con una conciencia culpable por sus veinte años de fascismo militante. Ese mismo sentimiento era compartido por una buena parte de europeos: alemanes, franceses, hasta españoles, quienes seguían con el sabor amargo de la contienda que los había despedazado y la incertidumbre de un presente inseguro y confuso.

En el curso de esos años de la década del cincuenta, e inicios de los sesenta, se produjeron la reconstrucción europea, la explosión urbana, el decrecimiento del campesinado y la construcción de una nueva izquierda. Dentro de esta corriente cabe destacar el neorrealismo italiano. El ideólogo principal del neorrealismo fue el escritor César Zavattini. Los principales directores fueron de Sica, Rossellini, Fellini, Visconti, Lattuada, Soldati, Castellani, Zampa, Germi, Antonioni (Gubern, p.71).

Lejos de proponer sueños evasivos los neorrealistas enfrentaron al hombre común a la amarga realidad en la cual vivía: la pobreza, el conflicto moral, las frustraciones, etc (Gubern, p.79).

El cine italiano y español, en menor medida, de aquellos años, se caracterizó por el uso de la crónica para exponer la cotidianidad y sus contrariedades, de la utilización del arsenal político para denunciar los desajustes sociales, del humor como válvula de escape para las tensiones acumuladas. Todos trataban de expresar lo mismo, el fastidio de una Europa que había sido sacrificada por el juego de las grandes potencias y estaba harta de ser empleada como chivo expiatorio de las ideologías (Gubern, pp. 34-50).

Un creador es un ser que trabaja por gusto, que sólo hace lo que necesita absolutamente. Si bien tener una idea en pintura es diferente a tenerla en cine o en literatura, o cualquier otro ámbito. Hay ideas que podrían valer para el cine o para una novela de la misma manera y luego hay otras que sólo pueden ser cinematográficas, o pictóricas o literarias, exclusivamente. Pero si hay ideas que sólo podrían ser de un género determinado es porque ya hay en ellas una predeterminación de forma anticipada, sólo pueden ser cinematográficas o pictóricas, dado el caso. ¿Qué hace que una idea sea pictórica exclusivamente? Es porque tiene ideas de cine o que hacen que una novela se pueda adaptar creando un mundo imaginario; que se corresponde con lo que la novela o el cine ofrece y esto hace que a veces

se den grandes encuentros. Es tener unas ideas plásticas que se corresponden con el cine o una novela o la literatura en general. Hay una especie de identificación a tres bandas que organizan la especificidad de una idea plástica pero consustanciada, pregnada de otras literarias o cinematográficas. Esto es más claro en la creación de personajes como... (*El homúnculo*, *Torquemada*, etc.). Los personajes de ambos, cine y literatura tal vez estén en la misma situación. Tal vez sea vivir, el problema y la situación de los personajes de las tres disciplinas, o estar atrapados en la misma situación de urgencia, acosados por la realidad misma. Tener una idea plástica es un problema de este tipo. El cine le transfiere su bloque duración, imagen-movimiento, la novela o la literatura su bloque de sentido discursivo. Con ello, el pintor articula un bloque visual, de líneas y color que en principio aparece como discontinuo y que con la discursividad se va haciendo continuo.

Una idea es algo muy simple, no es concepto, no es filosofía. Un concepto es algo diferente, de cualquier idea se puede sacar un concepto.

¿Hay cierto paralelismo con el mundo de los sueños? Un sueño es algo muy peligroso porque los sueños de otro pueden engullirnos. Los sueños en sí, son devoradores, crean un universo paralelo en el que a veces nos gusta quedarnos. Los sueños de la gente marcan un peligro, porque el sueño es una terrible voluntad de potencia. Que los demás sueñen es muy peligroso porque cada uno de nosotros puede ser víctima de la voluntad de los demás, víctima del sueño de los demás, son devoradores que en definitiva pueden engullirnos. Por qué hablamos de los sueños aquí, porque como las ideas de creación, son capaces de crear mundos paralelos, con escasos o intenso puntos de contacto con la realidad. En la idea cinematográfica está ya la famosa disociación entre ver y hablar, también lo está en los sueños. Cuando la consciencia pone palabras a las imágenes del sueño, estas son disociadas del orden de representación, separan lo visual de lo sonoro. El cine es algo que permanentemente hace, el teatro en cambio no lo puede hacer. Separar ver y oír, es una idea tan cinematográfica.

Hay una gran circulación de los elementos en todas las disciplinas de creación. Tener una idea, no forma parte de la comunicación ¿hasta qué punto todo aquello de lo que se habla es irreductible a toda comunicación? Una información es un conjunto de consignas. Cuando se informa se supone que hay que creer, informar es hacer propagar una consigna. Se está diciendo en la información, con lo que se informa lo que se supone que hay que creer. Se nos dice lo que debemos creer. Se nos pide que creamos, se nos pide que nos comportemos, etc. La información es exactamente el sistema de control: la información es control, es el sistema

cerrado de una serie de consignas que da una sociedad dada. ¿Pero qué es el arte?: contra-información, que se vuelve eficaz sólo cuando es por su naturaleza, sólo cuando es y se convierte en acto de resistencia.

¿Qué relación hay entre el arte y la comunicación? : Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación, no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene mejor información. En cambio existe una afinidad total entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces si tiene algo que ver con la información y con la comunicación, como acto de resistencia. ¿Cuál es esa relación misteriosa? Malraux dice: “La obra de arte es lo único que resiste a la muerte, al paso del tiempo, es lo que crea la ilusión de eternidad en el hombre”. Es lo que sentimos cuando observamos una estatuilla de hace dos mil años. “Si el arte es lo único que resiste, entonces ahí está clara la relación entre “resistencia” y arte” (Malraux, 1990, p. 102). Pero toda obra de arte no es un acto de resistencia, entonces de alguna manera lo es, aunque lo sea sólo de algún modo. En el arte el acto del habla es un acto de resistencia. El acto de habla desde Moisés hasta el último Kafka, es un acto de resistencia. También es válido para la música. Recordemos aquí el acto de habla de Bach ¿Qué es?, es su música; su música es el acto de resistencia. Es acto de resistencia y de lucha activa en contra del reparto de lo sagrado y lo profano. Acto de resistencia que en música termina en un grito. Así como hay un grito de *Woyzcek* hay un grito de Bach: “fuera, fuera, no quiero veros”. El artista y el arte subrayan ese grito (Deleuze, 2003, p. 190).

El acto de resistencia es humano, sólo resiste a la muerte dicho acto, bajo la forma de obra de arte, o bajo la forma de una lucha de los hombres. Y tal relación entre la lucha de los hombres y el arte, es la relación más misteriosa y más estrecha. Exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando decía “saben hombres, falta el pueblo”. Falta el pueblo y a la vez no falta. Esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía (Deleuze, 2003, p.192).

El arte no crea conceptos, crea otra cosa, la plástica, la música, el cine, la literatura no crean conceptos como la filosofía, crean otra cosa. Crear es resistir, pero esto es más claro en las artes que en las ciencias. Crear funciones, conceptos, obras de arte ¿en qué medida eso es resistir? La ciencia está atrapada en problemas, en programas, es más ambigua.

Que crear es resistir se debe a que el hombre siente cierta vergüenza de ser hombre y quien supo hablar de ello fue Primo Levi, “si bien esto no significa que los verdugos sean lo mismo

que las víctimas, no conseguirán que creamos eso” “La vergüenza de ser un hombre no quiere decir que seamos todos iguales, estamos todos comprometidos, igual víctimas que verdugos”, “es también la vergüenza de haber sobrevivido y otros compañeros no” y este es un sentimiento muy complejo y compuesto. En el origen del arte, encontramos esta idea, este sentimiento muy vivo, de una cierta vergüenza de ser, un hombre. Y que hace que el arte consista en liberar la vida. El artista es aquel que libera una vida, una vida potente, una vida que es más que personal, que no es la propia vida.

El hombre no deja de encarcelar la vida, no deja de matar la vida. El arte es un acto de resistencia porque es liberación de esa vida, no se trata de cosas abstractas, es una gran sublimación, es una persona y personaje de la realidad, no está ni siquiera abultado, inflado, se trata de potencias de la vida fantásticas. El arte es por su sola existencia una producción de resistencia, creador (literatura) de vidas y potencias exageradas. Es liberar la vida de las cárceles que el mismo hombre se ha creado, eso es resistir. No hay arte que no sea una liberación de potencias de vida. Muchas veces el arte no es suficiente y Primo Levi, por ejemplo, terminó suicidándose.

Para la fotografía la visión de la pobreza desde la dictadura franquista, desde las instituciones cercanas al régimen, la pobreza solía representarse en espacios sin presencia humana que pudieran evidenciar el alcance de la miseria o en lugares que muestran el trabajo laborioso y abnegado de sus depauperados, aunque supuestamente felices, moradores. En las contadas ocasiones en las que se representaba, que no documentaba, la mendicidad, ésta se mostraba casi como una heroicidad, donde las bondadosas miradas de los indigentes parecen encarar el porvenir sin acritud, con valentía y resignación. En nada se reflejan las carencias económicas, la exclusión social, el hambre, las enfermedades, el temor al futuro. En cambio, estas fotografías nos devuelven una imagen piadosa del menesteroso, con una iconografía pictorialista del indigente que ancla sus orígenes en un imaginario colectivo que apenas ha cambiado desde finales de la Edad Media.

En la Europa medieval cristiana, se desarrolló lo que ha venido a llamarse la cultura de la pobreza, es decir, una idea de la pobreza como dogma, donde buena parte de las virtudes cristianas están basadas en la caridad y donde la imagen del pobre se asume como la imagen de Cristo en la tierra, socorrer al indigente significará acercarse a Dios. “Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui forastero y me hospedasteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, en la cárcel y vinisteis a verme. Os aseguro que cada vez que lo hicisteis con uno de estos mis humildes hermanos, conmigo lo hicisteis”

(Mt 25, 35-40). Tanto, la caridad para con los más necesitados se convertirá en un instrumento de salvación para los “generosos” mortales y la llave de su entrada en el Reino de los Cielos. En las contadas ocasiones en las que el tema de la pobreza aparece en la prensa, siempre lo hace con noticias breves dedicadas a la beneficencia del régimen, en la mayoría de las ocasiones sin imágenes.

Las fotografías que suelen acompañar artículos muestran lo que hay: miseria, suciedad y abandono, con personajes sentados al sol, niños semidesnudos, harapientos o jóvenes inquietantes para la sociedad del momento, enfundados en cazadoras de cuero. Por otra parte, en los textos se suele mezclar la exaltación de la dictadura y la publicidad del régimen por ejemplo-que presenta la actuación como una obra urbanística de proyección social- con otra idea medieval sobre la pobreza: la miseria como profesión, como forma de vida. Sobre estos dos pilares bascula la iconografía de la pobreza en el franquismo: el pobre como reencarnación de Cristo en la tierra o la indigencia como profesión. Nada se registra de las ideas Ilustradas del siglo XVIII donde la pobreza se entiende como una situación injusta y obligatoriamente remediable por medio de la educación y la cultura.

5.2- La relación entre pintura y cine. (El pictórico y el cinematográfico).

La relación ver/ pensar que señala la mimesis de los lenguajes del realismo, ya que es el cuerpo el que ve pero aquello visto es pensamiento en el caso del cine se traslada a ver/hablar. La representación es la que articula sensación-pensamiento o teoría del arte, en la estética. Y es así como el cerebro humano toma distancia de la imagen-cosa, imagen-tiempo, imagen-movimiento a través de la representación. Para Deleuze crear una idea propiamente cinematográfica es realizar la famosa disociación ver/hablar. Por qué es propiamente cinematográfico hacer una disociación entre lo visual y lo sonoro, ¿por qué esto no puede hacerse en el teatro? Puede hacerse pero al menos que el teatro tenga los medios necesarios diremos que el teatro lo toma del cine. Es una idea muy cinematográfica, asegurar la disociación del ver y del hablar. De lo visual y de lo sonoro. Esto respondería a la pregunta ¿qué es tener una idea cinematográfica? Dirá el filósofo que todo el mundo sabe en qué consiste, una voz habla de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y cuando son traducidas, lo que se dice está debajo de lo que se nos hace ver. Esto es muy importante, ya que el teatro no puede hacerlo. El teatro podría asumir las dos primeras oposiciones. Se nos habla de algo y se nos hace ver otra cosa. Pero no que aquello que se dice esté por debajo de lo que se nos hace ver – y esto es necesario, si no las dos primeras operaciones no tendrían ningún sentido, no tendrían casi interés – la palabra se eleva en el aire, al mismo tiempo que

la tierra que se ve, se hunde cada vez más. Además, en todo esto no se suprime una historia, la historia está siempre allí ¿por qué la historia es tan interesante? Porque está todo esto otro por detrás. En la disociación ver/hablar puede alojarse un vacío que se puede fantasmaticar, en el que el espectador enganche su fantasía y goce estético; abordando preguntas que surgen del arte cinematográfico, de la proliferación de medios de registro de lo real en tiempo real o de las cuestiones éticas y estéticas que plantea un género como el *reality*, en la televisión. En el orden del discurso que agrupa los diferentes ensayos, subyace la idea de que la exploración de los límites de la estética de la representación es también un cuestionamiento sobre los límites de la estética como disciplina ocupada exclusivamente del problema de la obra de arte.

El cine que podríamos llamar, cine de la pobreza, se pone en relación con los trabajos de Thomas Hirschhorn, [2.6] por poner un ejemplo, quien inunda los espacios de la galería y el museo con componentes de muy bajo coste, cuando no tomados de la basura, como cartón, muebles viejos, periódicos o, incluso la erección de monumentos o espacios alternativos de actividades sociales: *Deleuze Monument* (2000). En este sentido, la reutilización de las materias primas manifiesta su acto performativo y denuncia el absurdo de la estructura de consumo en los países desarrollados, donde la basura contiene cosas aprovechables; a este respecto, es ejemplar el documental de Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) donde expone la cuestión de aquellos que “espigan los espacios” –naturales y urbanos– que no han de ser necesariamente los excluidos sociales. Más “artistas-traperos” que se desperdigan entre el detritus y la ruina son Lara Almárcegui, Ixone Sádaba o Botto & Bruno; también el dúo Tim Noble y Sue Webster, quienes atestan la galería de desperdicios y los iluminan teatralmente para proponer una sombra reconocible a partir de lo informe: *Real Life is Rubbish* (2002). El tratamiento expositivo es cinematográfico. En el que se recorre la relación de la órbita del espacio-sensación / imagen-tiempo.

La primera órbita, espacio-sensación, plantea una relectura de conceptos típicos de la teoría kantiana a la luz de los desarrollos del arte moderno y contemporáneo. A tal efecto, Jacques Rancière rescata el concepto de sensación que, si bien tiene poco valor cognitivo en la arquitectura del sistema kantiano, siguiendo a Deleuze, le permite mostrar cómo la pregunta por lo sensible atañe a una potencia de pensar que habita lo sensible antes del pensamiento, en la emergencia misma del pensamiento. Cada vez que se produce la irrupción de un nuevo modo de expresión sucede que el material primigenio dado por la sensación comporta una nueva forma de pensamiento. Es cierto que, muchas de esas formas de pensamiento están

ligadas a la capacidad de la obra para establecer una cierta forma auténtica. Semejanza representativa con el mundo externo, sin embargo, a partir del impresionismo se rompe esa dependencia mimética y lo que se rescata de la sensación del artista frente al mundo es la posibilidad de concebir a la naturaleza como “potencia de obra” y ya no tanto lo natural como modelo de figuración. Esa potencia no es, entonces, la síntesis formal de un objeto representado sino todo lo contrario, esto es, la irrupción del caos que entraña la sensación y que pone en catástrofe el espacio figurativo, tratando de traer al cuadro las fuerzas no humanas, no orgánicas, que parecen atravesar la figura. Para lograrlo, el artista propone nuevas formas de presentar la materia pictórica, literaria o musical. Al captar la verdad de lo sensible como algo opuesto a las ideas heredadas de la estética y a las formas transmitidas culturalmente, en el acto de pintar el artista pone en evidencia el carácter incondicionado de lo sensible singularizado a través de la obra. Rancière insiste en la posibilidad de descubrir en el trabajo del arte sobre lo sensible, un *pathos* que estaría operando desde el comienzo mismo de la obra en la lógica organizativa y composicional del cuadro. En otras palabras, el pensamiento pictórico sería una manera de expresar lo que no piensa, el sin fondo de la vida indiferenciada, lo no individual, el flujo indiferente de los átomos. En esa antinomia entre la lógica formal y compositiva de la obra sea pictórica, literaria, musical o cinematográfica y esta suerte de antilógica que surge del caos indiferenciado a través de la sensación, en ese punto paradójico, Rancière establece el presupuesto fundamental de lo que podríamos llamar una estética deleuziana ocupada en la “tarea interminable” de imaginar la imagen del pensamiento a partir de los perceptos y los afectos que comporta la sensación y que constituirían la materia ineludible de la obra de arte.

Un breve repaso histórico de esta relación nos obliga a comenzar por Robert Wiene. *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920 (*El gabinete del Dr. Caligari*) de Robert Wiene, es quizás el film más famoso y cotizado entre las películas con derivación pictórica: en ella señala elementos escénicos, el escenario reconstruido en el estudio, plásticos, el truco del maquillaje de los actores, vestuario, iluminación, estilísticos, gestos de los intérpretes, los ángulos de filmación; se refieren explícitamente a un modelo pictórico, generalmente hechos para coincidir con el expresionismo, aunque tal definición no es del todo exacta. Este cine ha realizado y destacó el efecto pictórico de la puesta en escena, de soluciones pictóricas y expresivas adoptadas visiblemente; en lugar de lo “oculto” que se absorbe en el realismo fotográfico, como casi siempre tiende a hacer el cine, al utilizar los juegos de escenografías teatrales. El principio estilístico de la deformación ya está presente en la maqueta prefílmica

y en varios elementos de los actores (Damisch, 1986, p. 386). Emerge, pues, la voluntad de deshacer los efectos de la fotografía realista y de sobrecarga de elementos expresivos gráfico - lineales. Aún más radical se presenta Karheinz Martin en *Von morgens bis Mitternachts* (*Desde la mañana hasta la medianoche*) de 1920, (Montani, 1987, p. 68) afectan la cohesión y la continuidad plástica de la escena, siendo respetada en Caligari , aislando los elementos individuales en el espacio lineal singular (más cercano al trabajo en la superficie que en el espacio de la ilusión, el de la pintura, por lo menos en Caligari todavía atrae) . Estas dos películas son quizás el punto máximo de la subordinación a lo pictórico del fílm. Como pintura ve aparecer en estado casi puro, una especie de intento utópico de tratar la pantalla como si fuera el lienzo de un cuadro, o más bien la transposición, casi directamente sobre el lienzo de la pantalla fílmica y de la expresividad de la pintura al film. Los intercambios entre las diversas tendencias de las artes visuales y estilos cinematográficos son muy frecuentes: explícitamente son implementadas por los cineastas mismos, quienes se identifican en la reflexión crítica y estética, a veces incluso más allá de las intenciones manifiestas. Estas tendencias están presentes incluso antes del llamado caligarismo, y se ha desarrollado aun más en épocas posteriores. En los comienzos del cine, por ejemplo, se inspiraron en los vedutismos pictóricos los operadores de Lumiere, en visiones de pintura de paisaje pictórico. Ellos renuevan el repertorio iconográfico de un género bastante difuso en pintura y divulgado por los espectáculos ópticos, tales como paisajes de dioramas, y similares (Bertozzi, 2001, pp. 70-90) . Y la linealidad *Art Nouveau*, se inspira en la iconografía divística del cine mudo italiano. Para la recreación del mundo antiguo , por otra parte , el cine italiano de los orígenes a menudo se refiere a la tradición de la pintura de historia, de ambientación clásica recurriendo a Alma- Tadema, Th.R. Spence, E. Burne -Jones, J.E. Millais para la película *Quo vadis* (1913) de Enrico Guazzoni. Para *Los últimos días de Pompeya* (1913), Eleuterio Rodolfi asume un patrón de cierta pintura del ochocientos que constiuirá también sucesivamente la principal fuente iconográfica de mucho del cine histórico inspirado en la romanidad. También los años sesenta se caracterizaron por una dinámica de intensos intercambios entre el cine y la pintura. Nos referimos a cuando se establecieron vínculos estrechos entre el cine y la nueva vanguardia (especialmente el arte *pop*). En *El desierto rojo* (1964) de Michelangelo Antonioni se fusionan las sugerencias de la pintura informal, el expresionismo abstracto y el diseño industrial. Y en la misma línea se coloca *Blow-Up* (1966) y *Zabriskie Point* (1970) del mismo Antonioni ; o la película de Marco Ferreri , *Dillinger ha muerto* (1969) , en la que somos testigos del nacimiento de una especie de ópera pop y , al mismo tiempo, vemos al protagonista que prepara una cena , coqueteando con la camarera y

mata a su esposa. Pero es Jean -Luc Godard el autor que tiene el gusto por la cita pictórica. Pensemos en algunas de sus películas de los años sesenta, como *Une femme mariée* (1964) y *Pierrot le fou* (1965), *La Chinoise* (1967), y, *Fin de semana, Un hombre y una mujer de sábado a domingo*), también en su producción posterior en la que vuelve a la comparación entre cine y pintura *De la pasión a las Historias del cine* de 1982. Una revisión sistemática del repertorio plástico - visual del arte pop y el hiperrealismo es realizada por Stanley Kubrick en *La naranja mecánica* (1971), en *A Clockwork Orange*. Kubrick logra integrar las obsesiones sexuales, el consumismo agresivo y el universo contemporáneo, que ha interpretado el arte pop y sus vulgarizaciones, en la representación lúcida y burlona de los impulsos destructivos del protagonista (que corresponden a la simétrica violencia de las instituciones (Costa, 2002, pp.46-67).

Ocurre con frecuencia que son el período histórico y la ubicación geográfica de una narrativa, la que proporciona el pretexto para una explotación intensiva de todo un repertorio figurativo (más o menos plausible sobre el plano cronológico). El fundador de esta categoría de películas, después de la llegada del sonido, es la *Kermesse héroïque* (1935) (*El festival heroico*) de Jacques Feyder, revisión sistemática de la pintura de Flandes, donde el esplendor escénico y el efecto pictórico se mezclan en una trama de opereta. Más recientemente, *Barry Lyndon* (1975) de Kubrick y el *Contrato de un dibujante* (1982), *Los misterios del jardín de Compton House*) de Peter Greenaway se explicita y reconstruye meticulosamente, aunque con diferentes intenciones, los modelos de la pintura inglesa del siglo XVIII. El cine italiano ha hecho un amplio uso de pintores *macchiaioli* como fuente iconográfica para la representación de finales del siglo XIX. Sólo recordar películas como *Sense* (1954) y *El gatopardo* (1963) de Luchino Visconti, o *El Viaccia* (1961) de Mauro Bolognini, así también *Tiburzi* (1996) de Paolo Benvenuti.

Por último , dentro de una ruta dedicada a la relación entre lo pictórico y lo fílmico debe darse un lugar , a los casos de los pintores que hicieron también películas de diversos formatos (Fernand Léger , Luigi Veronesi , Andy Warhol , Mario Schifano , Jacques Monory) y cineastas que pintan (por ejemplo los gráficos, pinturas, esquemas plásticos, como una actividad que prepara o, en algunos casos , prolonga la actividad fílmica) . Hay cineastas que han llegado al cine por la pintura. El caso de David Lynch, cuya llegada al cine de ficción pasa a través de los estudios de pintura y la realización de algunos cortometrajes experimentales con técnica mixta, de entretenimiento y cine del real (*El alfabeto* (1968), *La abuela* (1970) de Sergei M. Eisenstein, o Federico Fellini. Son varios directores los que han

acompañado a su producción creativa con gráficos intensivos, finalizados o no, que complementan su creación cinematográfica. Otros casos notables incluyen a Lev V. Kuleshov, Sergei I. Paradzanov y Andrej A. Tarkowski, 1990. Pero el aspecto importante del cine de pintores coincide en gran medida con el fenómeno de las vanguardias y las denominadas vanguardias históricas. No siempre las películas de los pintores son pintura en movimiento, a veces se puede tratar de una programática salida de la dimensión de la pintura, como demuestra la expresión más radical y consecuente de la pintura. Por otro lado, el renacimiento del interés por el modelo pictórico, con un uso que se conoce como " *Plan tableau* " (Bonitzer 1985) o " efecto de la pintura " (Costa, 2002), fue un intento, no siempre exitoso, de encontrar las razones de una estructuración rigurosa de la imagen de una película en una era caracterizada por la inflación de imágenes de todo tipo, pero también una de las manifestaciones del manierismo que ha caracterizado a la experiencia estética contemporánea. En el caso de Pasolini, la referencia pictórica funciona como intrusión deliberada, escandalosa, como le gustaba decir, de la dimensión de lo sagrado en los aspectos más degradados de la existencia. En comparación con la verosimilitud, de código realista que exige estricta lógica de lo narrativo, que ha condenado el film, la referencia pictórica ofrece la posibilidad de introducir la dimensión lírica, arbitraria, subjetiva. De manera arbitraria y subjetiva, en el cine de Pasolini, la cita puede llegar a ser capricho manierista, acentuación estilística o preciosismo formal. Pero a veces artificio caricatural: es propio el sabor de la *Sprachmischung* (es decir, la mezcla de idiomas y niveles estilísticos) que permite a Pasolini utilizar el efecto marco o cuadro, con otra función. Con una función completamente diferente: por ejemplo, en *La Ricotta* (el episodio Ro.Go.Pa.G. película colectiva, 1963) cita al pintor manierista Pontormo y a Rosso Fiorentino, quienes destacaron por el proceso de la suspensión temporal y por el color del irrealismo cromático, son jugados en clave de cómic irreverente con respecto a la superproducción hollywoodiana (Costa, 2002, pp. 84-93). Sobre el cine Deleuze plantea por analogía con el mar, esto es, como un ser consistente que contiene en sí mismo la posibilidad de actualizarse en las diversas imágenes que provienen del pasado y del futuro, entendidas como capas-olas que arriban a la experiencia del presente. Por su parte, se ha tomado el trabajo de reconstruir la lectura que Deleuze hiciera de Bergson en Imagen-movimiento e Imagen-tiempo, los dos estudios sobre cine, en su intento por fundamentar una teoría no representativa del arte cinematográfico. Dado que en esa relación Deleuze ha terminado por apropiarse de Bergson para sus propios fines, aunque prefiera aclarar diferencias claves. De entrada, una que parece fundamental: para Bergson, la materia que nos representamos es un conjunto de imágenes dentro del cual las diferentes cosas actúan,

se relacionan y reaccionan frente a las otras. La inteligencia sería la capacidad de establecer relaciones con ese mundo de acuerdo con los intereses de los individuos, y bajo el supuesto de que esa continua acción reacción de las imágenes-cosas del mundo captada por el cerebro puede ser puesta en distancia por la representación: “por su complejidad interna el cerebro puede romper el encuentro inmediato y cambiarlo en un contacto mediato; de la presencia se desarrolla una representación”. De esta capacidad se derivan todas las propiedades del lenguaje como un instrumento de abstracción y diferenciación que media nuestra relación con el mundo y se puede comprender cómo el re de la re-presentación tiene una función de mediación a través de la cual la pura presencia se convierte en una “re- presencia”.

Justo en esa duplicación, surge la variante que Deleuze imprime a la teoría de Bergson. Si uno acepta, con Bergson, que el mecanismo cinematográfico simplemente externaliza la percepción de las imágenes-cosa, acepta también que se trata de un mecanismo artificial para captar el movimiento. La objeción de Deleuze es que, más que una representación el cine es una re-producción directa del movimiento. Por esa vía se convierte en una presentación directa o indirecta del tiempo, según el caso: indirecta, cuando recurre a la pura reproducción del movimiento, como sucede en el cine de acción y en buena parte del cine documental; directa, cuando recurre a la complejidad mental del tiempo, más allá del movimiento, como sucede en las obras más interesantes del cine de posguerra hasta la actualidad. En vez de la reproducción del movimiento domesticado y capturado por la cámara, propio de la presentación indirecta, irrumpe una diversidad temporal que es la de la vida misma, lo que le permite plantear a Deleuze la idea del arte cinematográfico como una presentación directa del tiempo en su complejidad. En esa búsqueda, más que una re-presentación, el cine sería, justamente, una presentación de la simultaneidad de tiempos que se cruzan en el acontecimiento que es la vida condensada en la duración de una película en la pantalla.

Se aclara una oposición entre el carácter representativo y el carácter acontecimental del arte, desde un ángulo nuevo que, en cierto sentido, atraviesa toda la filosofía de Deleuze. En efecto, tratando de resignificar las nociones de creación y de concepto, Deleuze critica la insistencia de la historia de la filosofía en la representación de lo mismo, sea por la vía de la semejanza artística o de la adecuación del objeto y el concepto filosófico. En su lugar propone los conceptos de repetición y diferencia a partir de los cuales se establece una nueva ontología inspirada en el eterno retorno (Nietzsche) y una dinámica distinta en la producción y reproducción de conceptos y perceptos. Es cierto que el lenguaje filosófico y las formas artísticas se repiten pero cada vez la repetición sucede como diferencia, esto es, como “máquina creadora de nuevos conceptos y de nuevos simulacros artísticos cuyo motor es la

voluntad de potencia, el juego eterno de máscaras, la afirmación del devenir que implica una transmutación interna del ser” y por la cual el ser se diferencia de sí mismo. El carácter afirmativo de la diferencia tiene varios efectos en relación con el arte y la filosofía, básicamente, abandonar el mundo de la representación, sea pictórica o conceptual, en la cual se supone una centralidad del logos y una correspondencia previa entre el sujeto que mira, lo que piensa, y la cosa pintada o pensada. Para argumentar su crítica a la estética de la representación recurre a ejemplos paradigmáticos a los que es plausible aplicar una filosofía de la diferencia: el furor y el trance de la danza que exige al participante la iniciación en los Misterios Eleusinos; la pintura mental y el arte conceptual inaugurados por Duchamp; la riqueza de sentido que surge en el cruce de lo íntimo y lo histórico, y las múltiples relaciones que se establecen entre lo sonoro, lo literario y lo visual como posibilidades de reconstrucción de la película *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, inspirada en la novela de Marguerite Duras. Si bien las consecuencias ontológicas de esta fórmula: diferencia / repetición no son sólo exploradas en este texto.

La pintura y los pintores en el cine. En el vasto repertorio de películas dedicadas a la pintura se pueden distinguir: a) documentales, b) films biográficos y, c) las películas que desarrollan directa o indirectamente, una reflexión sobre la representación pictórica en general (pueden ser tanto documentales como películas de ficción). Los documentales de arte tuvieron un período de gran desarrollo en la posguerra, en los años de gran tensión de despliegue de la ética civil y el compromiso con la enseñanza (Ortiz, Piqueira, 1995). En este género han hecho sus pruebas los directores de cine en una etapa temprana de su carrera, tanto profesionales del documental como de la crítica de arte profesional. Uno de los pioneros en la industria, fueron Luciano Emmer y Alain Resnais a quienes más tarde se los reconoció por sus films de ficción. Mientras que Henri Storck se expresa tanto en la técnica documental, como en lo social y Carlo Ludovico Ragghianti fue uno de los historiadores y teóricos del arte (y del cine), que también experimentaron el documental. A pesar de los diferentes métodos y propósitos, sus documentales están unidos por el deseo de revivir, a través de los medios específicos del cine, el espacio-tiempo de la pintura. Los diversos documentales han hecho diferentes énfasis, dependiendo de la personalidad del director o de sus asesores científicos. En *Carpaccio* (1948) de Umberto Barbaro, la secuencia de las imágenes y los movimientos de la cámara, se pone al servicio del denso y elegante texto crítico de R. Longhi. Los documentales de Emmer se caracterizan por un uso liberal del montaje que destaca la narrativa de la pintura. De acuerdo con un modelo desarrollado y puesto a punto con *Racconto da un fresco* (1938) dedicado a los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni

en Padua, y con *Paraíso Terrenal* (1940) dedicado a *El Jardín de las Delicias* de H. Bosco y luego incorporado a diversas proyecciones y *remakes* de la misma producción. El aspecto biográfico- psicológico es privilegiado por Resnais (sobre todo en *Van Gogh*, 1948), mientras que los documentales de Storck van desde la interpretación figurada y poética del universo (*Le Monde de Paul Delvaux*, realizado en 1944 y publicado en 1946) y un complejo análisis formal (*Rubens*, 1948, co-dirigida con Paul Haesaers). Pero es el critofilm *Ragghianti* el que aparece para representar el intento más orgánico y utilizar el cine como una herramienta de investigación crítica (y no sólo como una ayuda). Como se demuestra por el *Cenacolo* de Andrea del Castagno (1954), *Estilo* de Piero della Francesca (1954) y *Michelangelo* (1964). Las nuevas tecnologías multimedia, han hecho de este género, vagamente arcaico, un género cinematográfico, al menos en su aspecto de «pintura filmada », que se realizó en esos años dorados. Hubo, sin embargo, intentos de renovación del género. Por ejemplo, con *Cézanne* (1989) de Jean -Marie Straub y Danièle Huillet, un documental encargado por el Musée d'Orsay de París, que se convierte en la ocasión para formular una interrogación sobre el significado de la pintura (y el film). A través del cuestionamiento de los hábitos de percepción de los espectadores de cine (y una exposición de arte). Un particular valor adquieren los documentales dedicados al pintor en su estudio, tratando de mostrar el caso de un pintor en su elaboración y, al mismo tiempo, reflexionar sobre la forma de ser del artista. Entre las más significativas que han hecho de modelo, hay que citar *Jackson Pollock* (1951) de Hans Namuth y Paul Falkenberg, *Picasso* (1954) , *El misterio de Picasso* de Emmer (1956), y el de Henri- Georges Clouzot. Diferente es el caso de las biografías de artistas, un subgénero de amplia difusión y resonancia, también un subgénero de gran dispersión. Al igual que con las películas sobre músicos, en el que la música se convierte en la materia esencial de la representación y atractivo espectacular, en las biografías de pintores el hecho de rehacer su universo pero cinematográfico, el artista figurativo se recrea de manera distintiva. Este aspecto es común en varias películas sobre la vida de Van Gogh, *Lust for Life* (1956) ; *Drama di vivere*) de Vincente Minnelli a *Vincent et Théo* (1990) de Robert Altman, pero hay ejemplos, como *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat , en la que es mantenida una mayor libertad con respecto a la configuración y la iconografía histórica . A la pintura de Van Gogh y al mito de un cine capaz de reapropiarse del espacio de la pintura, dedicada a ello, está un episodio de la película *Konna yume mita* (1990; *Dreams*) de Akira Kurosawa, en la que el protagonista, gracias a las maravillas de la imagen digital, entra literalmente en una pintura de Van Gogh, donde se encuentra con el propio pintor, interpretado por Martin Scorsese. Otras veces, la biografía de un artista va unida a la reflexión sobre la naturaleza del arte y la

representación. En este contexto, una posición clave es la de Andrei Rublëv (1966) de A. A. Tarkovsky que también podrían aparecer entre los films "teóricos" en el cine de la pintura. En la secuencia final, la presentación de los iconos del grande Rublëv (1360-1430), con la transición del blanco y negro al color, quiere mostrar la conquista de la "visión de la pintura", una visión móvil y fragmentada, con sus iconos y claramente diferenciada de la perspectiva de la pintura del Renacimiento italiano. La integración orgánica de una pintura figurativa en la estructura de la películas, es común en A. Tarkovsky: basta pensar en las citas de pintores como Brueghel en *Soljaris* (1972; *Solaris*) o las de Leonardo en *Žertvoprinošenje*, también conocido como *Offret / Sacrificatio* (1986; *Sacrificio*). En las biografías cinematográficas clásicas de pintores, podrían citarse las producciones de gran presupuesto, con la participación de estrellas de gran popularidad y profundamente arraigadas en el sistema de géneros (Ragghianti, 1975). Del ya citado *Lust for life* (con Kirk Douglas), *La agonía y el éxtasis* (1965) de Carol Reed (con Charlton Heston en el papel de Miguel Ángel) y *Moulin Rouge* (1952) de John Huston (con José Ferrer en el papel de Henri de Toulouse-Lautrec). La larga lista de biografías de pintores, desde el clásico de Rembrandt (1936, *El arte y amores de Rembrandt*) por Alexander Korda en *Pollock* (2000), Ed Harris, etc confirman que la vida y el mundo de los artistas plásticos son una fuente inagotable de inspiración. Además de los títulos ya mencionados, hay que mencionar en los años setenta *Edvard Munch* (1974) de Peter Watkins, *Ligabue* (1977) de Salvatore Nocita (tres producciones de gran calidad y compromiso expresivo y crítico). Y luego, *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman, *Vincent* (1987) de Paul Cox, *Carrington* (1995) de Christopher Hampton (los amores de la pintora Dora Carrington), *Sobrevivir a Picasso* (1996) de James Ivory; *Basquiat* (1996) de Julian Schnabel, *El amor es el demonio* (1997), de John Maybury; *Lautrec* (1998) de Roger Planchon, *Artemisia* (1998 *Artemisia-Passione estrema*) de Agnès Merlet, *Goya* (1999) de Carlos Saura; *Frida* (2002) de Julie Taymor. Por último, bajo el rótulo de películas reflexión, crítica y compromiso con la pintura mencionar además: *Vérités et Lies* (1974) de Orson Welles, de la falsificación en el arte y el arte como falsificación, el *Hypothèse du tableau volé* (1978) de Raúl Ruiz, una película que, de acuerdo con el teórico e historiador H. Damisch (1986), muestra como, en un ensayo teórico e histórico, no existe una "representación diferente a otra representación" cine-pintura. *Pasión* de Jean-Luc Godard, quien, a través de la historia de un equipo dedicado a la implementación de una serie de *tableaux vivants* inspirados por pinturas famosas, ofrece una comparación sistemática entre el tempo de la pintura y el tempo del cine. Y *El contrato del dibujante* de Peter Greenaway, en la que, a través de una trama de la película de color amarillo, el autor hace una reflexión sobre

abstracciones y sobre la absorción que el espacio de la pintura trabaja con respecto al tiempo de existencia. *La bella mentirosa* (1991) de Jacques Rivette, basado libremente en una historia de H. de Balzac *Le chef d' œuvre inconnu*, quien, a través de la representación de las dinámicas sociales y psicológicas en las que está involucrada la vida de un pintor, hace una serie de preguntas sobre el arte y sus aspiraciones, a menudo frustradas, de fijar la vida a través de sus medios convencionales. *El sol de membrillo* (1992) de Victor Erice , un documental sobre las fases de construcción de un cuadro de A. López, que desarrolla una aguda reflexión sobre la diferente temporalidad que corre junto a la persona que crea la obra (el clima , el tiempo de trabajo social , el tiempo histórico , el tiempo interno) .

La reflexión sobre los aspectos figurativos del cine ocupa un lugar importante en la historia de las teorías del cine, gracias a las aportaciones de teóricos e historiadores del arte. Uno de los primeros en centrarse en el cine como un arte visual fue Vachel N. Lindsay, poeta y polígrafo, en su texto *El arte de las imágenes en movimiento* (Lindsay, 1915,). Según Lindsay, la dimensión temporal de la película permite la superación de la estructura compositiva de las artes visuales tradicionales. Mediante el estudio del cine, de tiempo en tiempo, tales como la escultura en movimiento, la pintura en movimiento y la arquitectura en movimiento, Lindsay, ha observado que el movimiento tiene la capacidad de cambiar la naturaleza misma de las artes tradicionales. Su idea de movimiento afecta no sólo el contenido, sino también las relaciones entre las imágenes. De esta manera, Lindsay llega a definir la película como una especie de escritura icónica (escritura- imagen) análoga a la de los jeroglíficos e ideogramas, anticipando una temática que se convierte en central en la reflexión teórica de Eisenstein. Incluso al historiador de arte Elie Faure, hay que recordarlo aquí entre los primeros que han puesto de relieve los aspectos figurativos del cine, con el que se impuso una nueva forma de arte colectivo. Después de que a partir del siglo XIX, con el pintor de caballete, había dominado el espíritu individualista del arte. Su ensayo *De la cinéplastique* (Faure, 1920, pp. 21-45), traducido luego en los Estados Unidos, ejerció una influencia importante, pero las principales contribuciones en este sentido se remonta a los años treinta. Rudolf Arnheim coloca el debate del cine en el contexto de una teoría del arte, desarrollado desde la psicología de la Gestalt. Con referencia específica a las artes plásticas, destaca Arnheim la estilización, la distorsión, la auto-estructuración de la experiencia perceptiva ordinaria, en detrimento de la puramente reproductiva. La artísticidd del cine deriva de aquella propiedad que funda la autonomía y que introduce el carácter de diferenciación de la imagen cinematográfica respecto a la realidad perceptiva. El conjunto de la potencialidad diferenciada del medio cinematográfico Arnheim individualiza su carácter de formatividad y por tanto de artísticidad.

Erwin Panofsky, se ocupa de cine en una breve pero significativa intervención nacida de una conferencia celebrada en Princeton, poco después de su traslado a los Estados Unidos (Panofsky, 1996, pp.91-120). En este texto, la primera versión que apareció en 1936, Panofsky prefiere destacar el carácter popular del cine. Encontró que el cine es, junto con la arquitectura, los dibujos animados y el diseño industrial, un arte visual lleno de vida, argumenta la posibilidad de transferir al sector cinematográfico, el método iconográfico. De esta manera se muestra lo que se puede proponer en fructíferos intercambios, entre la tradición del arte figurativo y el cine, especialmente los más populares. No se trata de una actitud de entrega o abandono de los estrictos criterios metodológicos de la crítica de arte. Por el contrario, la interpretación panofskiana del hecho filmico se basa en una precisa comprensión de la "naturaleza específica del medio ", como lo demuestran las observaciones precisas sobre la relación entre la " dinamización del espacio" y la " espacialización del tiempo " o la enunciación del principio de " coexpresividad "; a través del cual Panofsky define la particular relación que existe entre imagen y palabra (tan diferente a la misma operación en el teatro).

Al cine como arte figurativo presta especial atención, al historiador del arte C.L Ragghianti que, dado que su contribución en *Cinematógrafo riguroso* (en " Cine- Conferencia " 1933 , 4-5; Ragghianti, ahora 1975 p 1-23), junto a su trabajo como crítico de arte muestra un interés para la reflexión teorica sobre el nuevo arte de masas que estaba naciendo: el cine como arte figurativo (1952, ahora en Ragghianti, 1975) y, además, una intensa realización, entre 1948 y 1964, de una veintena de documentales en los que el film y el cine en definitiva, se utiliza como una herramienta de análisis , además de divulgación. El problema de los diferentes fundamentos técnicos del cine y la pintura es superado mediante el recurso a los principios estéticos de Ragghianti recorriendo los principios de la estética de Benedetto Croce. Sobre la base de la distinción entre el arte y la tecnología, Ragghianti sostiene que la forma de arte realizada por el cine, se apoya básicamente en la categoría expresión, debe ser analizado como tal: ya que no hay diferencias relevantes entre pintura y escultura desde esta perspectiva, tampoco las hay cuando se trata de las artes visuales en su conjunto.

Para ilustrar la tesis de la identidad del cine y las artes visuales, Ragghianti pone los ejemplos de Georg Wilhelm Pabst y Charlie Chaplin. Al elegir autores tan diversos, el crítico quiere demostrar que su método funciona sólo si el film no tiene referencias explícitas a la pintura, pero incluso si la distancia desde el modelo pictórico es máxima (Chaplin). Las secuencias elegidas se describen con el fin de poner de relieve la consistencia interna, sobre la base de

una equivalencia implícita entre los procesos y los procedimientos gráficos figurativos fílmicos. Acerca *Kameradschaft* (1931, *La tragedia de la mina*) de Pabst, el crítico afirma que " los valores de luz y sombra muchas escenas nos recuerdan, la forma en que construimos con la pura luz, las figuras de Rembrandt " y que nos reenvían a Millet " las formas donde se van a encontrar las diversas poses del trabajador manual". Más preciso resulta Ragghianti en la definición de la consistencia y coherencia del estilo Chapliniano, sobreimpostado antinaturalismo, conjunto del movimiento del incidir imaginario (Ragghianti, 1975). Él habla primero de "transformación decorativa del movimiento " (p. 19), y por último combina la exaltación lírica del movimiento, su estilo de Chaplin, con la categoría fundamental de la " linealidad funcional ", introducida y utilizada por el historiador del arte del Renacimiento B. Berenson. De particular relieve son las aportaciones de los directores de cine que han acompañado su potencial creativo con la reflexión teórica, el primero Eisenstein que imponía su trabajo creativo y teórico en la idea del cine como la etapa contemporánea de la pintura. Esta idea se refleja sobre todo en sus films, ya sea en aquel del período de silencio o en el que estaba comprometido, en un esfuerzo conjunto, con la vanguardia artística y política. Con la intención de superar las artes tradicionales, en las nuevas formas de organización política y comunicación social, ya en la fase final de su carrera, en obras como *Ivan Grozny* (la primera parte, conocida en Italia como *Iván el Terrible*), terminado en 1944 y presentado al público en 1945; mientras que el segundo, conocido en Italia como *La conspiración de los boyardos*, se completó en 1946, pero se presenta al público sólo en 1958). Que es probablemente su obra más orgánica y una muestra del intento de conectar la expresión fílmica con la tradición figurativa del arte ruso. En su extensa obra teórica (publicada póstumamente en), el director ruso se refiere constantemente a situar la relación entre pintura y la historia del cine y a desplegar la teoría de la representación. Para Eisenstein el cine se podría utilizar para resolver viejos problemas, pero también para identificar los problemas que no están perfectamente enfocados aun del pasado (Montani 1987, pp. 47-52). Por ejemplo, el estudio de la temporalidad fílmica y de la conexión con el conjunto que nos permite entender, toda vez que se investigue con los mismos criterios, que la composición pictórica y los problemas de la temporalidad pictórica, son nuevas pruebas en su conjunto. Y es realmente sorprendente observar, en muchos análisis de pinturas contempladas por Eisenstein, la confirmación de que van en la misma dirección que los estudios especializados en cine (Como por ejemplo, los de Ragghianti). Eisenstein puede por lo tanto investigar los problemas pictóricos en términos aparentemente de cine (y viceversa). Desde su teoría de la edición de una teoría general del arte, hay una especie de intercambio entre los dos sectores para aclarar y ejemplificar los

problemas generales de la representación. Estas son las razones por las que su reflexión teórica, presta especial atención a la relación entre cine y pintura. Siendo su teoría del montage una teoría general del arte, existe una cierta intercambiabilidad entre los dos sectores, para aclarar y ejemplificar problemas generales de la representación. En una serie de artículos titulados *Le celluloid et le marbre* (1955), Rohmer exploró la comparación entre el cine y otras artes: de acuerdo con las teorías de A. Bazin argumentó que el arte del cine no se deriva de su subordinación a las artes anteriores, pero por su naturaleza si a la fotografía reproductiva y mecánica. Él sostiene que a través del cine el arte recupera su relación con el objeto, una relación que había sido debilitada por las últimas novedades de la pintura del siglo XX. A partir de esta comparación, así como de la afirmación de la supremacía del cine en el sistema de las artes, lo llevaron a asumir acentos marcadamente polémicos, surge la necesidad de medida y equilibrio, que serán el principio rector de la estética Rohmer. Sobre la relación entre pintura y cine, Rohmer regresó a su ensayo más orgánico, *L' organización de l' espace dans le "Fausto" de Murnau* (1977). Después de definir las tres áreas que componen su análisis (pictórico, arquitectónico, y el cine), centra su atención principalmente en lo pictórico: el análisis del espacio arquitectónico sólo reitera la primacía del modelo pictórico de Friedrich W. Murnau, mientras que la del espacio fílmico, tiende a demostrar la conquista de una forma totalmente cinematográfica, a pesar del primado de la composición espacial.

Después de la gran temporada de investigación de una legitimación estética del cine, dentro de la cual se realizó la comparación más importante entre las artes, la relación entre el cine y pintura vuelve a tener actualidad entre los años ochenta y noventa del siglo XX. Después de un cierto cansancio, se hizo cargo nuevamente apoyándose en los modelos lingüísticos – narratológicos, que habían dominado los inicios de los estudios semiológicos en los años sesenta y la primera mitad de los ochenta pero que terminaron por descuidar lo visual de la expresión cinematográfica. Además, fue el propio cine el que ofreció nuevas perspectivas sobre el tema.

El cine se investiga como un momento crucial en la historia de la visión, sujeto a modelos, con el fin de legitimarlo culturalmente.

5.2.1- Millares en el cine.

Protagonista de una película documental, deja clara la relación entre cine y pintura⁵¹. Las memorias de juventud del artista pasan a ser un documental. Basada en los diarios de juventud *Cuadernos de contabilidad*, recuerdos imágenes y vivencias se transforman en temática de este documental e ilustran sobre la relación cine y pintura. La película afronta la existencia el pintor más como el dibujo de una época que como el retrato de un artista. Los textos leídos por su hija muestran los vaivenes de la historia de España en buena parte del siglo XX, a través de los escritos del pintor y que dan título al filme. Relata la historia de la familia

⁵¹ El País, Juan Cruz, 22 abril, 2006. Recalcamos la importante labor de continuación de la obra de Millares que está haciendo su hija Eva. Ahora, con la magnífica película-documental que ha realizado su sobrino Juan Millares, tenemos otro motivo más para acercarnos a la figura y la obra de este grandísimo artista. La casa de Elvireta Escobio en Madrid está llena de obras de su marido, Manolo Millares, uno de los grandes artistas españoles del siglo XX, que falleció a los 46 años, en 1972. Desde esa muerte prematura, la importancia de este creador canario del Grupo El Paso no ha hecho más que crecer. Elvireta Escobio le quita importancia a su entrega y juzga que es el arte de su marido el que ha conservado e incluso ha acrecentado los símbolos con los que nació. Millares es protagonista de una película documental, *Cuadernos de contabilidad*, que ha realizado su sobrino el cineasta Juan Millares. La familia Millares es abundante en Gran Canaria, y muy creativa. De raigambre liberal, republicana y de izquierdas (su hermano Agustín fue destacado miembro del Partido Comunista, pero antes fue obligado a ser falangista), fue asaltada por el franquismo, y sufrió la persecución y el exilio interior. Manolo Millares, que era un adolescente cuando vio a su alrededor el alcance de la represión, escribió luego unos cuadernos que son ahora los que han dado pie a esta película de su sobrino. Esos diarios de una gran potencia expresiva, permanecieron inéditos. Bonet era, en 1998, director del IVAM, y transcribió estas peculiares memorias familiares, en que Millares hace explícito el "verdadero lío de implicaciones genéticas" que habitan su biografía, entreverada "de burgués intelectual de provincia, de comerciante genovés, de aristócrata venido a menos, de puritanos de Irlanda, de carpinteros y músicos catedralicios...". Ese libro que editó Bonet en el IVAM resultó una metáfora de la vida en las islas durante los años de mayor privación democrática y económica. Como recuerda el director que las ha llevado al cine, en ellas Millares "fue muy crítico con su entorno familiar y con sus amigos"; él ha procurado contrastar lo que dice el artista "con hermanos, familiares y amigos que aún le sobreviven". Ha huido de "muchos conflictos internos" que se ponen en evidencia en las memorias, "porque no quería revivir todo lo que pudiera ser doloroso", pero quiso conservar la intensidad con que Millares y sus cercanos reviven ahora aquella historia. "No he querido hacer una historia de buenos y malos", dice Juan Millares. "Lo que he querido es resumir la humillación sufrida por una familia derrotada en la Guerra Civil, y sobre todo la que sufrió el padre desterrado, Juan Millares Carló, un personaje tímido y débil que ya vivió una etapa terrible". En 1955, Millares viaja a Madrid, con Elvireta y con sus amigos (Manuel Padorno, Martín Chirino y Juan Hidalgo). Elvireta Escobio recuerda que, ya en Madrid, Millares sufrió las penurias de la época, y su primer trabajo fue el de la decoración de una iglesia en Córdoba; el obispo, que sabía de qué familia provenía, ordenó borrar esa decoración... Con respecto a su propio esfuerzo por mantener viva, y ordenada, la obra de su marido, Elvireta Escobio reitera: "Ha llegado adonde tenía que llegar por sus méritos; a mí me cayó encima una herencia que tenía que preservar, pero no fue mi lucha, sino la calidad de Manolo, la que la sigue manteniendo de actualidad". Los jóvenes, recuerda, "vuelven a ella, y eso es porque el drama humano que representa sigue trascendiendo". Con respecto a la película, Escobio dice que ella no hubiera sido "tan delicada", aunque sabe que hay asuntos que aún pueden herir... ¿Cómo afectó aquella historia a la figura de Millares? "La suya y la de su familia fue, en aquel tiempo, una vida muy dura; pero él sabía luchar, no se dejaba comer. Y allí, en Canarias, vivió una lucha estéril, nadie le reconocía nada, le admiraban por los paisajes y por las acuarelas; lo importante para él no era tanto venir a Madrid como liberarse de ese ambiente...". En uno de los regresos de Manolo Millares, el pintor recibió en su casa un sobre lleno de esquelas..., "como si ése fuera el mensaje de que la historia continuaba".

Millares, acuciada por el hambre y el terror político y que expone la cercanía del artista con el personaje que pretende representar en sus relatos de juventud, escritos en los *Cuadernos*.

“Millares 1970”, I y II.

Este es un documental realizado por el propio Millares y Elvireta Escobio, en él se presenta como un autorretrato pictórico, pensamientos, deseos y su manera de pintar. En la sucesión cinematográfica el pintor se metaforiza como ser histórico, inmerso en la temporalidad. Construido como identidad en una secuencia de imágenes y una masa sonora se autorretrata. Realiza una antropopolítica en la que se muestra la política de lo humano pero también lo humano de la política.

5.2.2-Cine y pintura en el sistema de las artes: la pobreza en el cine.

La película de Pollock “*Dripping*” impresionó vivamente a Millares(Alemán,A, p. 90) pues años más tarde una realización hecha con cámara doméstica tuvo como protagonista su propia action painting al realizar una de sus arpilleras, y una película realizada por Portera lo presenta también en plena acción creativa.⁵² De su forma de pintar hay diversidad de opiniones. Personas tan cercanas a él como Alberto Portera o Manuel Padorno difieren en la imagen de Millares pintando. Portera afirma que se enfrentaba a la arpillera con gran violencia, como puede deducirse del dripping y de las cuchilladas. Padorno, en cambio, afirma que el resultado final ya estaba pensado “cuando Millares empezaba a trabajar con la arpillera, y que su ceremonia tenía una connotación cercana a la muerte. Si no, como sería posible admitir ese acuchillamiento final, que sólo abandonó en sus últimas obras”.

La *action painting* fue asimilada por Millares. Pero Millares no camina, no danza sobre el lienzo, como hacía Pollock. Crea una especie de ritual que acaba con el acuchillamiento de la tela. Es difícil, sin embargo, dilucidar si Millares tenía esta gestualidad estudiada, cuando Millares integra la masa de pliegues, están equilibradas, gozan de una estructura que les permite ser elegantes a pesar de su pobreza y sus rasgaduras.

Este equilibrio constructivo supone, además, que la obra de Millares, al igual que la de muchos informalistas, sea difícilmente falsificable, aunque hay varios intentos. La construcción previa la tenía in mente, algo similar a lo que sucedía al propio Pollock, cuyos *drippings*, a pesar de su apariencia de improvisación, cubren el lienzo con una absoluta armonía.

⁵² Film “Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares”. José María Millares. Eva Millares Escobio. 2005

Millares no retoca su pintura con un pincel, ni tan siquiera el goteo de la pintura. Pero sí es cierto que poseía ese "control" sobre la superficie en que trabajaba. Sólo en algunos casos, como en el Tríptico que realizó en 1967 para el Hotel Oasis de Maspalomas (Gran Canaria), la salida de su formato habitual con una medida excesiva produce una obra apabullante.

Lo que se puede observar en las películas de Millares pintando hace que su procedimiento quede configurado como un proceso de rotura y desgarró - primero rompe la arpillera, la arruga, la amontona en el lugar escogido, la cose -; con la pintura como un paso necesario pero no fundamental - Millares pintaba toda la superficie, o casi toda, de negro en la mayoría de su producción; y sólo en el último momento añade el rojo y el blanco. Después de pintar la arpillera, el proceso no quedaba concluido: con un cuchillo en la mano, Manolo Millares daba fin a su obra. Los signos y las heridas de la arpillera eran añadidos al final del proceso y una vez reconstruida la arpillera mediante el cosido, se veía en la necesidad de volverla a destruir. Es el propio Saura el que habla de la adopción de la action painting por los pintores españoles, y el que más cercano se sentía a Pollock, a pesar de lo que sobre ésto opinaba Millares⁵³: Lo mismo estima A. Saura⁵⁴.

Millares había asimilado la action painting como parte de su actuación ante el cuadro. Es en este momento, cuando aún no ha determinado el sujeto de su pintura, cuando escribe a Westerdahl: "Escogí un cuadro más bien pequeño y sin abultamientos de sargas pensando en las dificultades del transporte. Pertenece al de la serie posterior al de las simples texturas. El negro entra ya con severidad, en importante papel sobre la arpillera..."⁵⁵.

En el negro absoluto, en los abultamientos de sargas, empezaba a despuntar el cuerpo informe del homúnculo, el personaje mutilado, el "sombrajo de redención humana", que Millares iba a transformar en su emblema.

En los últimos años – en el medio cinematográfico– se ha incrementado la estilización de la miseria, presentada como escenario efectivo de la desigualdad y la injusticia, en tanto que realidad palpable y sincronizada con un amplísimo espectro de la población mundial. Proliferación en el cine que algunos llamaron pornomiseria de una mirada perversa y pornográfica, por su insistente repetición. Con los instrumentos del documental, los directores

⁵³ "Pollock, que ha venido utilizando hasta su muerte la técnica mas experimental y menos tradicional,... abre en el plano surcos dramáticos, superpuestos en un contrapunto dinámico, formando una selva complejísima en la que el ojo se pierde en una orgía plástica sin principio ni fin. El concepto oriental de la pintura como un ser viviente, sumido en un cosmos agitado, queda en Pollock unificado a una expresividad violenta, resumiendo en la misma superficie gesto de acción y espacialidad infinita"

⁵⁴ "A. Saura: "Notas sobre Pollock", Carta de El Paso, n° 2, Madrid, marzo de 1958, cit. por L.Tous&aint, opas cit., p. 217

⁵⁵ "...Me llevo hace bien poco de Egipto, pues expuse en la II Bienal de Alejandría. Si la tela llega algo floja - que es posible - ténsala para que las cuerdas queden bien tirantes", carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 19 de febrero de 1959. "Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares"

Carlos Mayolo y Luis Ospina hicieron *Agarrando pueblo* en 1977, como respuesta a la proliferación de cine de pornomiseria en el tercer mundo. Criticados y marginados en los festivales europeos y latinoamericanos, “acostumbrados a consumir la miseria en lata para tranquilidad de sus malas conciencias”. La película lo que muestra es que justamente, “el cine es un arma, un instrumento en manos de manipuladores, ya sean de izquierda o de derecha. “Mayolo y yo hicimos una película sobre lo que conocemos: sobre el cine, sus formas y lo que significa desvelarlas y ponerlas en entredicho.» Donde expresan su concepto de pornomiseria: la “perversa práctica nutrida por el capitalismo consumista en los países ricos y favorecida por los medios de comunicación social”. Cabría preguntarse en qué punto de la tensión ética / estética se sitúa la producción artística contemporánea.

5.3-Acumulaciones de residuos en el arte contemporáneo. El artista arqueólogo.

Geologicamente la acumulación de materiales sedimentados tras haber sido arrastrados por el viento, el agua de la lluvia, o un glaciar, constituyen capas y placas geológicas que señalan la historia del planeta tierra. Arqueología y mitología dos discursos en oposición y en complementariedad. Creadores de objetividad y de subjetividad. El primero descifrando estratos, penetrando capas geológicas, haciendo hipótesis sobre lo que espera que entre en el cerco del aparecer, horadando agujeros reales y simbólicos. Proyectando como conocimiento hacia el futuro. La acumulación de residuos, desechos y chatarra son temas muy presentes en el arte contemporáneo. Muchos artistas están interesados en chatarra de la sociedad de consumo, con sus restos presentes de coches, periódicos o trapos. La acumulación también hace referencia al proceso histórico relativo a la expansión del capital en sus diversas fases que supone que la acumulación de capital de unos, responde obligatoriamente a la explotación y consecuente pauperización de otros. Esto se emparenta con el imperialismo. El interés artístico por los desechos, convertidos en testimonios de un pasado o juicio moral, sobre un acaecer existencial que lleva una deriva hacia un futuro agorero, construye metáforas figurativas y realistas de un futuro oscuro señalado por la pobreza. El artista arqueólogo que proyecta su pensamiento hacia el futuro, es la figura del hacedor posible.

En la Fundación Cartier en 2008, César presenta la instalación *Un mes de lectura de Basilea* un montón de cubos provenientes de un sitio de reciclaje. Se encuentra cerca de la imagen *Reciclaje Yard # 5* de Chris Jordan. El fotógrafo estadounidense es, ante todo, un activista que denunció el consumo de las sociedades occidentales, pero no deja de lado la belleza

formal de sus composiciones. Por otra parte, llama a la serie *Belleza intolerable*. Hay belleza en la chatarra. Hay belleza en lo pobre y en lo obsoleto.

La serie *Ejecución de los números, muñecas Barbie* (2008) se compone de miles de muñecos que forman, vistos desde lejos, el busto de una mujer. En el siglo XVI, el pintor Arcimboldo fue el virtuoso indiscutible de este juego manierista. Sus retratos compuestos de frutas, flores, objetos, etc. estaban basados en una percepción ilusionista, en un ida y vuelta entre la visión de cerca y de lejos entre el detalle y la visión global.

Después de Marcel Duchamp, Arman, un nuevo realista, se interesa por los objetos cotidianos que se acumulan, rompen, con pegamento los une a otros o los apila (pianos, coches, martillos). A veces se trata de objetos reales, a veces su réplica en bronce o mármol. Desde 1959, Arman expone la serie *Poubelles*, cestos de basura, compuestos de detritus.

Colección Jacques Villeglé recoge carteles desgarrados, representando la memoria de un mundo dedicado a la adoración de la abundancia. Las capas acumuladas de papel, como lágrimas forman un palimpsesto ridículo.

Escombros inspiran a Niki de Saint-Phalle. Ella viste a sus hijas, con mallas, hecha de pedazos de juguetes recuperados. Al igual que en un estado de descomposición, estas figuras groseras tienen su lugar en un film de zombis. Otras nanas de Niki de Saint-Phalle son más suaves y más alegres. Asociado con la mecánica Jean Tinguely, construye a partir de chatarra.

Unas décadas más tarde, Annette Messager, compone montones hacinados de unas muñecas de esquina y animales de peluche, que parecen provenir de un basurero. En el techo, títeres mórbidos desfilando en un carril. La acumulación de materiales pobres crea un mundo opresivo.

Damien Hirst recoge y acumula sus píldoras caducadas en un escaparate. La producción para sus asistentes de producción, de *spin paintings* es también una acumulación.

Como Arman, pero más barrocos, artistas británicos como Tim Noble y Sue Webster también encontraron inspiración en la basura. Recogen la basura, y algunos pájaros muertos, dan forma a sombras en una pared. Con un haz de luz, un montón informe de latas rotas, papel sucio y podrido se convierten en una imagen figurativa. El caos original se organizó en siluetas banales. En tallados que representan la inmundicia, Tim Noble y Sue Webster nos dice que somos lo que comemos. Ellos brutalmente exploran las nociones de belleza y cultura, haciendo nacer irónicamente basura, dureza y hermosura.

Para Monumenta 2010, Christian Boltanski presenta montones de ropa usada, metáfora de la desaparición. Persigue su reflexión, iniciada ya en los años 1970, sobre los límites de la humanidad y la dimensión esencial de la memoria y el recuerdo. Boltanski aborda con *Personnes* la cuestión del destino y de lo ineluctable de la muerte. Enganchando a la reflexión espiritual y humana sobre el azar de cada existencia.

La mayor parte de las obras realizadas a partir de chatarra y su acumulación son frágiles y difíciles de reproducir en otro lugar. Las piezas caen, el diseño de objetos nunca es el mismo. Desde la proliferación de bienes de consumo, que son inestables, efímero y nos hablan de la muerte. A veces el artista decide destruir la posibilidad de construir otro en otro lugar. No es entonces exactamente el mismo objeto pero es el mismo concepto.

El artista se convierte en un recolector, un recuperador. El objeto multiplicado, apilado, roto, recuperado, reciclado, está en el corazón de muchas obras contemporáneas. Hoy, con la conciencia generalizada de la necesidad de una economía sostenible, y la acumulación de residuos en la técnica también tendrá resonancia política

Mencionar aquí una última forma de acumulación: la lista. Como la que Umberto Eco describe en *Vertige de la liste*, compuesta por algunas obras que conforman el inventario de un enfoque artístico. La paradoja de la lista reside a la vez en su familiaridad práctica y en su extrañeza teórica. ¿Qué significa esta manera de organizar el pensamiento y los actos en una serie finita? Eco propone interrogar la historia de la lista, más exactamente rastros de las formas de enumeración y su evolución en el curso del tiempo. Alimento de infinidad de representaciones artísticas, largos extractos de listas han aparecido y continúan haciéndolo, en distintas expresiones artísticas.

Pero nuestros jóvenes fotógrafos vanguardistas españoles de los años cincuenta estaban muy lejos de tener esa percepción de la pobreza o de la marginalidad. Cada uno de ellos aportó una mirada distinta sobre el tema que nos ocupa. Carlos Pérez Siquier junto a José María Artero, llevó a cabo una tarea titánica en pos de la renovación fotográfica desde la Agrupación Fotográfica Almeriense (Afal), un lugar periférico y marginal. En 1956 creará el grupo fotográfico Afal, desde el que se percibe la fotografía como “el arte de nuestro tiempo”. La fotografía “pauperista” de Pérez Siquier la encontramos en el trabajo que realizó en el barrio marginal de La Chanca en Almería entre 1957 y 1972. Al autor no le interesa la pobreza como tema: Entrevista realizada el 13 de enero de 2007 en la que el propio autor nos comentó que “de haberlo pretendido habría fotografiado a las personas que vivían en las cuevas de La Chanca donde se hacinaban familias enteras con tuberculosis, tisis y demás enfermedades

mortales”. Tampoco pretendía hacer una fotografía de denuncia pues sólo le podía traer problemas con las autoridades franquistas.

En el texto se puede leer: “Una miseria que tiene en algunos casos [...] mucho de tópico, de folklore, de desidia voluntaria, a veces profesional”.

Esta idea ilustrada, la pobreza como resultado de la injusticia social, si la retomará de manera clara Luis García Berlanga en los créditos de su película *Plácido* de 1961. Aunque parafraseando a Roland Barthes “en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa”. Y el trabajo de Pérez Siquier nos hace pensar. Lo que nos muestra su trabajo es un documento humano de las gentes de La Chanca y la dignidad con la que se enfrentan a las duras condiciones de supervivencia, en un lugar que para Pérez Siquier es primigenio, virgen e incontaminado, libre de las banalidades de la vida. Esta percepción de La Chanca como paraíso arcádico, como de primer día de la creación, es la idea que transmitió Unamuno tras su viaje a Las Hurdes en 1913 donde los hurdanos son vistos como héroes que luchan contra la naturaleza hostil, vencéndola. La imagen heroica de la pobreza extrema, de raigambre franciscana, atada a su tierra como guardiana y custodia de sus tradiciones inmemoriales, tendrá un fuerte calado en el inconsciente colectivo español. La obra de Pérez Siquier no juzga pero si muestra, no construye tipos sino que se acerca a la persona. Ahí es donde reside la clave de su mirada al introducirse en sus vidas, en sus casas, en su idiosincrasia, desvelando ese “otro” mundo, el de la pobreza, con una visión íntima, solo posible para alguien que posee una tremenda capacidad de comunicación con “el otro”, con su entrono, porque los habitantes de la pobreza tiene sus propios códigos, su propio lenguaje, psicología y visión del mundo, “ser pobre es ser un extranjero en el propio país, es crecer en una cultura que difiere radicalmente de aquella que domina la sociedad”.

Filosofía de la (Heidegger) creación.

Tratamos en este apartado la temática del arte como reflexión metafísica, estética, psicoanalítica y neurocientífica, como actividad que busca la verdad, la vida, imaginar mundos y conectar con lo inconsciente. La modernidad ha inscripto la idea misma de destrucción en el corazón de la redefinición del arte. Esta voluntad de hacer tabla rasa se ejerce en cada uno de los niveles del acto creador. Destitución de sujetos tradicionales del arte, dislocación de la figura, explosión e incendio del planeta y de la perspectiva. El estatuto del objeto artístico (coherencia, límites, verticalidad, etc.) es puesto en negativo, mientras se

afirma, a través del arte, una ambición reformista, antropológica y social. Millares era un ávido consumidor de filosofía y de biografías de filósofos, y otros pensadores, de las cuales y de los cuales se vale en más de una obra para exponer sus ideas. La figura del pensador crítico, o el filósofo como persona y personaje literario, es determinante en mucho de la obra de este artista y en mucho de la obra literaria en general (Dante Augusto Palma, 2010, p.25). Pues ¿no son ellos, los filósofos, quienes de alguna manera a partir de la razón están imaginando más, están yendo mucho más allá en los caminos de la imaginación que son los mismos caminos de la literatura? Filósofo y literato (el buen literato), no se excluyen, ambos actores comparten el hecho de que la razón no es tan solo un instrumento utilitario o pragmático, sino que esta funciona por sí misma generando lecturas y escrituras del mundo (Sabater Fernando, Artículo en Internet, 1999). El tiempo real y metafísico que nos devora, *el tempus edax rerum* del clásico, fascina y asusta a Borges. La figura del poeta es un término ausente que se manifiesta a través de las formas exclamativas y valorativas de sus palabras para dirigirse a un alocutario tan genérico como indeterminado. La figura del poeta es un término presente, que despliega un discurso algo solipsista donde desiste de los otros como posibilidad de instituir vínculos explícitos de interlocución (Roberto Retamosa, 1999, p. 34). La razón poética, es capaz de figurar el mundo. Mundo en el que habita el autor y a su vez nos permite habitar. Una razón que aún siendo universal se singulariza hasta hacerse individual. Ella se transforma en pensamiento de lo sensible, que penetra los objetos, que se subjetiviza en la existencia del poeta. La poesía es una atenuación, un retoque, un eco de la cruda experiencia. Es por sí misma, una visión de las cosas teórica a una prudente distancia.

La imaginación no es algo totalmente desligado de la razón, sino algo que la presupone. Imaginamos a partir de que tenemos razones y sobre las estructuras de estas, el poeta abrevia, condensa extraordinariamente, lo que en cambio el filósofo tiene que describir de una manera más detalla, paso a paso. No hay contraposición entre teoría (razón) e imaginación. Las teorías pueden ser emocionantes y no serlo solo aquellos “pálpitos viscerales” que nos arrastran a pesar de nosotros mismos. No podemos limitar el campo de la emoción, porque ésta también es racional. Comprender, es una emoción importante para nosotros. El momento en que creemos comprender algo es sumamente emocionante. Pero no es la emoción un proceso ciego. Y más, si hemos sido conscientes de ello y hemos estado atentos a cada una de nuestras experiencias. Despertamos por ejemplo, a la autocomplacencia cuando recibimos un reconocimiento por nuestro esfuerzo y despertamos a la vida cuando somos

conscientes de que vamos a morir. La emoción podrá ser bondadosa o terrible, pero nunca dejará de ser racional.

Heidegger cree firmemente que la verdad y el arte están estrechamente relacionados. La verdad que es sin ocultación y el arte es el medio en el que esto se produce. No impone una estrecha definición de lo que es el arte o la verdad. Un-ocultamiento es más personal que universal, porque las personas tienen diferentes maneras de interpretar piezas de arte. La verdad se produce mediante un desocultamiento, porque diferentes capas son despojadas, con cada mirada, en la obra de arte. Entonces los observadores pueden tratar de descubrir el estado de ánimo de una pintura y luego con el tiempo lo que significa esta pintura para ellos o lo que puede significar para el mundo exterior. Al pasar por todo este proceso, se acerca más y más a la verdad de esa obra de arte. El arte también puede ocultar lo que está siendo representado artísticamente. Puede sacar las cosas de contexto y al hacerlo nos hemos quedado sin el fondo de ese objeto. Esto puede ser la razón que Heidegger da, es la interacción entre el ocultamiento y el desocultamiento, porque cuando se crea, el arte puede revelar cosas que no habríamos notado antes, pero también puede ocultar cosas, porque ese objeto o paisaje es tomado fuera de contexto. Más allá de la subjetividad y la representación tanto Heidegger como Nietzsche sitúan la desocultación de la verdad. La creación de realidad y de sentidos es siempre metafórica.

La meditación de Heidegger giró siempre en torno al ser y el lenguaje. De hecho lo característico de su reflexión a partir de *Ser y tiempo* es su manera de proceder desde aquello que entrevé la mirada particular, la del *Dasein* en estado de yecto, es decir el existente que se ve arrojado al mundo y queda aprisionado en su inmediata inautenticidad, dirigida de suyo hacia el ámbito de lo ente y de su representación, para enseguida remontarse hacia lo verdadero, lo esencial, que sólo mostraría a la luz de una interrogación de orden ontológico donde lo que se pone en juego es la posibilidad de una decisión a favor del ser como elusivo fundamento del ente. Heidegger mostró una concepción de la Estética como la forma típicamente metafísica de reflexión sobre el arte. En las lecciones sobre Nietzsche la definía como la consideración sentimental del hombre en su relación con lo bello y, en correspondencia con ella, la consideración de lo bello en cuanto que se relaciona con el estado sentimental del hombre. Lo que sobresale en su pensamiento estético es su patente interés por confrontar el arte desde una perspectiva estrictamente ontológica, como un acontecimiento fundamental en el marco de la que denomina historia del ser y, por cierto, siempre en función

de su peculiar comprensión ontológica del lenguaje. En cuanto “cosa” la obra de arte deberá ser diferenciada del mero instrumento. Recurriendo a un ejemplo que ya hemos comentado, al cuadro de los zapatos viejos de Van Gogh, interpreta que en la obra de arte “se ha puesto en obra la verdad de lo existente”, que el ser de lo existente llega en ella a lo permanente de su aparecer, se trata de la esencia universal, de la verdad de lo existente, en general. En la obra de arte en cuanto que cosa, los objetos quedan purificados de su apariencia instrumental, subjetiva, y devueltos a su dimensión esenial, como cosas reposantes en sí y configuradoras de un mundo. Es considerada como puesta en obra de la verdad. En *El origen de la obra de arte*, se nos presenta el problema con otro ejemplo, el de un Templo griego; en él tiene lugar la instalación de un mundo y la producción de la Tierra. Es así, como en el arte acaece la verdad. Su puesta en obra es su producción, el despejamiento que se hace presente como cosa que no es instrumento y que por su mera existencia transforma, disloca, las relaciones del hombre con el mundo y con la tierra, e instaura un origen. Ese dejar ser, dejar acaecer, hacer acaecer el advenimiento de la verdad, es aquello en lo que consiste la poesía (*Dichtung*). En esta medida la poesía es el arquetipo de todo arte. Ella es la leyenda del desocultamiento de lo existente. Puesto que la poesía es lenguaje, es decir, el lugar donde primordialmente tiene lugar la lucha, la decisión entre lo oculto y lo desvelado, entre lo abierto y lo reservado. No se trata sino de un juego, un juego de palabras, una cuestión de mero lenguaje. Sin embargo se sostiene que el lenguaje es el más peligroso de los bienes y que se ha dado al hombre para que atestigüe lo que es. Lo que así se invoca es el destino del hombre, del *Dasein*, en cuanto custodio del ser. Para ello le habría sido otorgado el lenguaje, no tanto como instrumento para la comunicación cuanto que, para dejar que el ser mismo se haga presente como des-ocultamiento, para que advenga “lo Abierto”, en donde pueda darse un mundo y una historia: pues sólo donde hay lenguaje hay mundo.

La clave de la filosofía de Heidegger se encuentra en su interpretación de la historia de la metafísica occidental como la de un olvido progresivo del ser a favor de lo ente. En efecto el ser para los primeros filósofos griegos era todavía una presencia, que sólo se hacía presente como des-ocultamiento, sobre un fondo abismático de ocultamiento igualmente patente, fue pronto olvidado en cuanto que fundamento al quedar reducido al concepto de una u otra entidad: la idea platónica, la sustancia aristotélica, el Dios cristiano, la consciencia cartesiana o empirista, el sujeto absoluto hegeliano, la voluntad de poder nietzscheana. Finalmente en nuestros días del ser ya no restaría sino su más pálida sombra, su nada. Este proceso de olvido del ser no puede ser entendido más que como su reducción a una mera representación de un

sujeto a cada momento más vacío. Heidegger apela al sentido originario que los griegos atribuyeron a la *techné*, técnica que los latinos tradujeron por *ars*, d donde procede nuestra palabra arte, como un modo de salir de lo oculto, es decir , como una forma fundamental del acaecer del ser en cuanto que apropiación originaria *Er-eignis*, o bien, como poetizar. En la época de la metafísica consumada, el destino común del arte y del pensamiento dependería de la posibilidad de la instauración de una técnica universal bien entendida, es decir, no en tanto que cálculo y dominio, sino en cuanto que *poiesis*. “Los griegos fueron los primeros personajes históricos. Al menos así lo creía Heidegger. Ellos fueron los primeros en crearse a sí mismos en el tiempo, primero rompiendo el dominio de lo habitual, los primeros en ser originales. El título de la conferencia de Heidegger en "*El origen de la obra de arte*" (1935) (Soler, 1953), lo resume en tres palabras: origen, el trabajo y el arte que confluyen en el surgimiento de un pueblo histórico”. El "trabajo" de la obra de arte es la apertura de un mundo. El "origen" de la obra de arte es el principio, la aparición en el tiempo, de tal mundo. Esta emergencia en el tiempo es historia. Obra "de arte" es la creación de un pueblo histórico mundial.

5.3.1-La arpillera, metáfora de la miseria y lo originario:

La unidad analógica creadora del sentido es la metáfora. Lo que vuelve las cosas pensables para el humano; ella en si misma es un modo de conocimiento. Así vemos que la pobreza y la miseria también maravillan con su descarnado impacto. En un discurso estético la sensación, la sensibilidad, las emociones se simbolizan en lo psíquico tanto para el creador como para el receptor. Estos símbolos son los encargados de realizar el encabalgamiento de sentidos, metafóricos. Y así la metáfora construida hace pensable las cosas del mundo. La metáfora da la base para aquello que se quiere decir de los objetos y cosas de este mundo. Son las metáforas-símbolo (psíquico) las que transponen desde el mundo personal al universal a través de la comunicación.

Miseria y escritura constituyen un par mistificado en torno a la literatura. Se han escrito muchas páginas para hacer encomio de la miseria y reconocer en ella una fuente de inspiración primigenia, originaria en la elaboración del texto o bien la condición necesaria para las grandes obras. La pobreza es un fantasma que acecha a los creadores en los tiempos de bohemia; el dolor y la melancolía empapan las creaciones. Mar Alberruche en su artículo sobre la fotografía pauperista escribe que Antonio Saura acompañó a su amigo Eduardo Ducay que se encontraba realizando un documental sobre un sistema de embalses que se

estaban construyendo en de la zona de Ribadebajo. El documental no llegó a buen puerto por un problema con el revelado de la película que estropeó todo lo filmado. El único testimonio que queda de ello son las fotografías de Saura. Años después, en 1959, la presa se rompió. El agua arrasó el pueblo de Ribadebajo falleciendo ahogados prácticamente la totalidad de sus habitantes. Según Mercè Ibarz, la percepción del cineasta sobre la miseria que asolaba esta comarca de Las Hurdes, llevó a Buñuel a articular una “metáfora de lo insostenible, apelando en el último plano del film a su destrucción”. Esto mismo es lo que encontramos en las fotografías de Saura: mugre, polvo, frío, miseria... todo un retablo del atraso en que vive la comarca que parece no tener salida. Son imágenes que destilan un cierto tono delirante, porque la extrema pobreza, al igual que la extrema riqueza, es algo surreal. Millares participa en la Bienal de Venecia en 1956 y 1958. Expone sus arpilleras en el Ateneo madrileño en 1957, año en el que asiste a la VI Bienal de Sao Paulo. En esta fecha su lenguaje ha adquirido la fisonomía personal propia de toda su obra. El camino recorrido desde 1955 y 1956 Contemplar las fotografías de Saura es viajar a una España cercana en el tiempo pero que se nos muestra arcaica. Es contemplar un retablo compuesto de fragmentos de una España ya des-aparecida pero que es nuestro pasado más reciente. Ni que decir tiene que estas fotografías jamás fueron publicadas durante el franquismo. Son imágenes que rondan los accidentes y celebran lo sorpresivo, en donde la realidad se desvela por los encuentros fortuitos, surreales, que nos salen al paso, porque la realidad para Saura es algo más complejo, más amplio, que lo que simplemente se ve. Y este tesoro se lo dio Buñuel. Saura comenta que “Vimos también Las Hurdes, que me pareció una película maravillosa, fue una gran sorpresa verla, un descubrimiento enorme”. Millares pertenece también a este ámbito, partiendo de imágenes reales de la pobreza en España construye en arpilleras imágenes de lo originario y primigenio. Analicemos paso a paso la constitución de dicha metáfora. El camino recorrido desde 1955, 1956 hasta 1958 y 1960 es cronológicamente breve, pero estilísticamente importante. En 1956 el soporte se decanta por la arpillera, arpilleras recosidas y perforadas, en las que la pintura parece deberse más al paso del tiempo que a la actividad del artista. Este es el momento de mayor proximidad entre la obra de Millares y la de Alberto Burri.

Cosido, recosido y perforación, constituyen el gesto pictórico por excelencia; el cromatismo es el resultado de la propia textura del material utilizado. La metáfora es lo originario, el lenguaje está “plagado” de metáforas y una metáfora es la captación de las cosas a través de una imagen única y dominante. El procedimiento metafórico como forma de nombrar las cosas es muy propio en el lenguaje cotidiano. La metáfora no es ni extraordinaria, ni

extravagante: es la forma humana de hablar. Es decir, el movimiento de hacer predominar una imagen en la captación del objeto es el ejercicio fundamental del lenguaje y el pensar debe estar en sintonía con él. El lenguaje nos hace decir cómo es algo para nosotros, esto es, antropomórficamente, a pesar de su equivocidad e impertinencia; a pesar de la distancia en género y especie. En cambio, el lenguaje ordinario, con su principio metafórico, salva abismos. En el texto de Nietzsche *Así habló Zaratustra* la metáfora es también salvadora de abismos. En el párrafo "*De la virtud que hace regalos*" Zaratustra pregunta: "¿cómo llegó el oro a ser el valor supremo?" Y se contesta, "porque es raro, inútil y resplandeciente, y suave en su brillo; siempre hace don de sí mismo". Y añade: "sólo en cuanto reflejo de la virtud más alta llegó el oro a ser el valor supremo. Semejante al oro resplandece la mirada de aquel que hace regalos. Brillo de oro sella paz entre Luna y Sol." (Nietzsche, 1985: p.118). Nietzsche era muy consciente de ese procedimiento analógico, porque sabía que la analogía es el principio más originario del lenguaje al hacer uso de la experiencia común, la tradición, etcétera. La metáfora es un modo de conocimiento del mundo que obliga a identificar dos objetos de género diferente a partir de sus rasgos considerados predominantes, para producir un nuevo ámbito de significación. En este movimiento metafórico el lenguaje, ahora en desespero de la metafísica, penetra en el mundo, lo absorbe en sus rasgos esenciales, y luego lo transforma.

En una metáfora se crea la unidad analógica creadora del sentido, y en ese espacio las cosas se vuelven pensables para el hombre. Es desde el suelo de la metáfora donde se aportan los rasgos esenciales de aquello que se quiere decir. Por eso, un filósofo tiene que aprender a mirar los objetos, las situaciones, pues de ahí puede advenir el nacimiento del significado. "Pero éste es el método de raciocinio del filósofo contemplativo y del artista. Hace lo mismo que todo el mundo cuando se trata de impulsos fisiológicos personales: transponer a un mundo impersonal." (Nietzsche, 1974b: p.57). El filósofo no debe temer a sus metáforas, ahí ocurre un regreso a lo sensible pero quintaesenciado. La metáfora nos devuelve una estética verdaderamente trascendental, pues además de ser un llamado a lo sensible es condición de conocimiento. La metáfora constituye una transgresión al trato conceptual con la realidad: al filtrar en imágenes nuestra experiencia del mundo, lo vuelve pensable. Otorgando dignidad a lo visible, el mundo y la vida se vuelven pensables. La metáfora vuelve pensables las cosas, la Tierra, la muerte, el dolor, la vida. Recordemos que Zaratustra pensaba que sólo creería en un dios que supiera bailar. Dios como tal no es pensable, pero sí un dios que baila (Maldonado, 2000: p.64).

5.3.2-La creación de la objetividad.

Pauperismo etimológicamente se deriva del adjetivo sustantivado *pauper*, pobre, al que se añade el sufijo *ismo*, que significa escuela o sistema, y, por extensión, abstracción o generalidad de una situación. Según su etimología, pauperismo equivale tanto a ideología, sistema o doctrina sobre los pobres, como a una situación generalizada de pobreza, siendo esta última acepción la utilizada generalmente. Sin embargo, conviene matizar los significados paralelos de pobreza y pauperismo. Pobreza, en su acepción económica, tiene un sentido relativo: la situación de una persona menos rica, pero no indigente; indigencia es la situación de la persona que no puede satisfacer las necesidades esenciales de su vida, mientras miseria es la indigencia permanente acompañada de degradación moral. El pauperismo puede decirse que es la miseria generalizada. Por tanto, pauperismo se distingue de pobreza porque supone situaciones de pobreza agudas, con escasez de lo vitalmente necesario, acompañada normalmente por una degeneración física, mental y moral más o menos acentuada de la personalidad de los que la sufren. En este sentido Concepción Arenal entiende por pauperismo «la miseria generalizada en un país culto» (o. c. V. I, p.5). Se suele señalar como origen del vocablo pauperismo la Inglaterra de la primera mitad del s. XIX. También se sitúa en esta época la aparición de la realidad misma del pauperismo con las características que reviste en los casos modernos. Aunque en todas las épocas históricas se pueden encontrar situaciones de pobreza generalizada, más o menos permanentes, se puede afirmar que en el s. XIX presenta rasgos especiales de deshumanización generalizada, de peculiaridad cultural, separación social y distinción sociológica propias, debidas a que es una consecuencia de la proletarianización y un producto típico de la revolución industrial, paralelo al desarrollo del urbanismo y localizado particularmente en los suburbios y barrios míseros de las grandes ciudades industriales.

Así pues, la pobreza es tomada como presentimiento de la verdad, como tierra de la verdad rodeada de un Océano de apariencias. Dentro del arte más actual se pueden detectar con nitidez tres líneas generales de argumentación que vertebran y amplifican visualmente el concepto de pobreza, donde se expresa la voluntad de denuncia documental, las cargas ideológicas o la abyección de lo morboso; de lo temático a lo formal esas áreas se combinarían en cuanto a la utilización recurrente de materiales pobres o reciclados, la construcción y/o recreación de lugares con dichos materiales en el espacio expositivo y lo miserable como causa y efecto de comportamientos performativos. Alexander Blok (2006:p.14) sostiene que el arte es «el presentimiento de la verdad» y André Forssard (2000:

p.32), que «el arte es una mentira que dice la verdad». Dice Kant en su *Crítica de la razón pura*: “Hasta aquí, no sólo hemos recorrido el territorio del intelecto puro, examinando con cuidado todas sus partes, sino que también lo hemos medido y hemos asignado en él un lugar a cada cosa. Pero esta tierra es una isla, cerrada por la naturaleza misma dentro de fronteras inmutables. Es la tierra de la verdad (¡nombre halagador!), circundada por un océano vasto y tempestuoso. el imperio de la apariencia, donde espesas nieblas y hielos —próximos a fundirse— ofrecen a cada momento la ilusión de nuevas tierras, y engañando una y otra vez con vanas esperanzas al navegante que viaja en busca de nuevos hallazgos, le complican en aventuras de las que nunca puede evadirse y que jamás logra concluir. Antes de internarnos en este mar, para indagarlo en toda su extensión y comprobar si podemos esperar algo, será útil que echemos primero una mirada al mapa de la región que queremos abandonar y nos preguntemos antes que nada si en cualquier caso no podríamos quedarnos satisfechos con lo que ésta contiene; o bien, si no deberíamos contentarnos con ello por necesidad, en el caso de que en otra parte no haya ni siquiera un terreno sobre el cual edificar una casa; y en segundo lugar, con qué título poseemos esta región misma y cómo asegurarla contra toda pretensión del enemigo.” Esta famosa metáfora kantiana de la isla y el océano habla de que debemos contentarnos por fuerza con la isla que habitamos, y que no existe en otro lugar un terreno sólido en el que se pueda construir una “casa” perfectamente cimentada. La isla es el territorio del conocimiento fenoménico: el único conocimiento seguro. Nuestro entendimiento nunca puede franquear los límites de la sensibilidad, porque sólo de ésta puede recibir su contenido. Más allá de los límites de la isla, nos aguarda lo incognoscible, todo un océano de desconcierto y penumbra. El conocimiento científico es, por tanto, universal y necesario, pero es fenoménico. Más aún, cabría decir que, únicamente porque es fenoménica, la ciencia es universal y necesaria, dado que el elemento de universalidad y necesidad sólo proviene del sujeto y de sus estructuras a priori. Decía Adorno que “El océano de la metáfora kantiana amenaza a cada instante con tragarse la isla”. Por eso, ante la actitud resignada de Kant, ¿por qué no aprender a navegar por ese océano de oscuridad y confusión? (Adorno, Th. 2000: p.45).

Estaba escrito -digamos así- que Heidegger, por la vía de sus prospecciones en la roca primigenia de las palabras, tropezara con la figura de Nietzsche, cuyo extremismo había osado la autodestrucción de toda metafísica, de toda verdad y de todo conocimiento de la verdad. El aparato conceptual de Nietzsche no le podía satisfacer, aunque aplaudió su desencantamiento de la dialéctica -«de Hegel y de los otros»- y aunque la visión de la filosofía en el período

trágico de los griegos pudiera confirmarle en la idea de ver en la filosofía algo diferente a esa metafísica de un mundo verdadero detrás del mundo aparente. Todo esto pudo hacer que Heidegger tuviera por breve tiempo a Nietzsche como compañero de viaje. «Tantos siglos sin un dios nuevo...» fue el lema de su recepción de Nietzsche. Pero ¿qué sabe Heidegger de un dios nuevo? ¿lo barrunta y le falta sólo el lenguaje para invocarlo? ¿le tiene hechizado el lenguaje de la metafísica? Pese a su insondabilidad previa, el lenguaje no es el destierro del espíritu. Asimismo, la confusión babélica de las lenguas no significa sólo que la variedad de las familias lingüísticas y de los idiomas sea producto del orgullo humano, como supone la tradición bíblica. Esa variedad expresa toda la distancia que media entre un ser humano y otro y que crea permanentemente la confusión. Pero eso encierra también la posibilidad de la superación. Porque el lenguaje es diálogo. Es preciso buscar la palabra y se puede encontrar la palabra que alcance al otro, se puede incluso aprender la lengua ajena, la del otro. Se puede emigrar al lenguaje del otro hasta alcanzar al otro. Todo esto puede hacerlo el lenguaje como lenguaje (Ricoeur, 1996: 76).

Tanto Ricoeur en *La metáfora viva* (1978a) como Hausman en *Metaphor and Art* (1989) recurren a la ontología kantiana para explicar cómo una metáfora puede crear nuevos significados. Hausman, por una parte, explica el nuevo significado metafórico haciendo una propuesta directa de una ontología. La metáfora manifiesta el poder creativo y la capacidad lingüístico-comunicativa de los hablantes para expresar una situación en términos de otra. Sin embargo, intentar definirla y distinguirla de otras figuras retóricas no es una tarea sencilla. Por eso, ha sido y es objeto de investigación de disciplinas como la teoría literaria, la lingüística, la filosofía y la psicología, que han procurado abordarla desde diferentes perspectivas críticas. Las metáforas están presentes en nuestro quehacer cotidiano de manera constante pero a menudo imperceptible, hecho que demostraron convincentemente Lakoff y Johnson en sus trabajos, que han significado un punto de inflexión en la investigación sobre la metáfora no solo en la lingüística, sino también en la filosofía y la ciencia cognitiva (Lakoff & Johnson, 1991, 1999). Es curioso que incluso para estudiar y comprender la naturaleza, la estructura formal y las funciones de las metáforas se suele acudir a descripciones metafóricas: metáforas durmientes (Goatly, 1993), metáforas endurecidas (Stengers, 1989) y metáforas nómades (Fourez, 1997) son algunas de las caracterizaciones que recogemos de otras investigaciones. Sin embargo, pese a su evidente omnipresencia en la comunicación, es conocido que el papel de la metáfora en los textos de la ciencia ha sido por largo tiempo un tema controvertido.

La metáfora se compone de datos únicos, extra-conceptuales, similares a lo que Kant llamaba "la cosa en sí", que mantiene también Hausman, estos elementos o datos, se erigen como los referentes de metáforas inventivas y, por tanto, en los elementos que garantizan su idoneidad.

Paul Ricoeur, por el contrario, se convierte indirectamente a la ontología mediante una alusión a Kant y el funcionamiento trascendental de la mente que determina, antes de la experiencia, el orden ontológico del mundo. Ricoeur sugiere que un nuevo significado metafórico se logra, como resultado de la tensión entre discursos creativos y la reclamación de decisiones, donde la operación de éste significado procede de las mismas estructuras de la mente, que es la tarea a articular de la filosofía trascendental "(Ricoeur,1978a: p.300).

Es cierto que el nexo que se crea en forma de lenguaje para entenderse está entretejido sustancialmente de cháchara, que es la apariencia del hablar y hace de la conversación un intercambio de palabras vacías. Lacan ha dicho con razón que la palabra que no va dirigida a otro es una palabra huera. Es lo que constituye el primado de la conversación que se desenvuelve entre pregunta y respuesta y construye así el lenguaje común. En tales casos la realización del significado depende de ciertas intenciones vacías como mostró especialmente Husserl (Ricoeur, 1989: p. 76).

En el siglo XX, la hermenéutica dejó en claro que es sobre la base de significaciones constituidas que se despliega y cambia de horizonte el ser humano. La vida humana es un largo devenir de significaciones e interpretaciones que ata constantemente el pasado con el futuro en el presente desde los sentimientos de temor, angustia o esperanza. Sin embargo, falta dar cuenta de todas las posibilidades de significación del espíritu y de su función o lugar en la vida humana, y sobre todo prestar atención a aquellas formas de significación que en virtud de su equivocidad quedaron relegadas a un decir menor o disminuido (Murcia Conesa, A, 2004:pp 93-100).

El apelar a la ontología, Hausman y Ricoeur lo hacen con el fin de superar una paradoja. La paradoja es que, en su comprensión interaccionista del tropo, una metáfora fuerte crea un significado que es de alguna manera objetivo y veraz, sin embargo, este significado es nuevo, e independiente del sujeto, es decir que, antes de la metáfora, las condiciones no podrían sugerir el nuevo significado, ni significar los conceptos que lo habrían apoyado. Si el significado es nuevo, ¿qué es lo que alimenta el sentimiento de pertinencia? La relación entre la metáfora y Kant no es simplemente el producto de una coincidencia de trabajo y referencias

en los dos eruditos. El fenómeno de la metáfora de la invención es una concentración del problema enfrentado por Kant en la *Crítica de la razón pura*.

Una de las premisas adoptadas por Kant, es que la experiencia, debe ser una experiencia que pertenezca a un sujeto particular. A partir de esta premisa, se trata de determinar los principios de la organización desde la que el sujeto debe aplicar a priori, a ser posible, para hacer inteligible la experiencia. Sin embargo el problema al que esta disposición da lugar, es cómo se consigue la objetividad, dada la inversión de la posibilidad de la experiencia en el sujeto. Kant no quiere afirmar que la mente crea su propia realidad subjetiva, sino que simplemente proporciona las condiciones que permiten a la experiencia crear lo objetivo, la realidad posible.

La realidad tiene alguna manera de proyectarse fuera de su propio esfuerzo, fuera de la prisión subjetiva. Es decir, se identifica algo real con algo imaginario. Si el lenguaje impregna la totalidad de la vida humana, es necesario rechazar las distinciones o separaciones radicales entre el lenguaje ordinario y el lenguaje poético, entre el lenguaje especializado y la lengua hablada, entre el diálogo de especialistas y colegas y el diálogo de amigos. El lenguaje poético o el diálogo entre especialistas son formas específicas del lenguaje ordinario y común, que se desarrollan desde la vida común y ordinaria. Esta perspectiva es un horizonte de interpretación fundamental: es desde el suelo del lenguaje ordinario, de los significados adquiridos en común, que se crean nuevos significados y acontecen todas las creaciones y formas del lenguaje. Para el caso que nos ocupa, la metáfora: al quedar reducida al discurso poético, se olvida que la producción de la metáfora se extiende a todo tipo de discurso y está presente en todo el territorio del lenguaje en palabras y frases.

Heidegger es relevante aquí. Su contribución es sugerir maneras en que las estructuras ya presentes en la *Crítica* permiten a Kant confirmar la objetividad de la experiencia (1962b). Kant se pregunta cómo es posible que las intuiciones empíricas, para subsumirse en puros conceptos ontológicos, introducen la noción de un esquema, que generan la condición de la mediación (1929: 137-8 A, B 176-7). Desafortunadamente, la manera en que un esquema reconcilia las dos naturalezas no están claramente definidas y, en última instancia, Kant descarta la posibilidad de su subsunción como "un arte oculto en las profundidades del alma humana" (1929: A 141, B 180).

La interpretación de Kant y Heidegger, con el apoyo del material de la *Crítica*, muestran que lo que Kant percibe como una incongruencia es, de hecho, la tensión en virtud de la cual las categorías reciben aplicación objetiva. Es esta tensión entre lo ontológico y lo empírico, lo que consolida tanto Ricoeur como la filosofía trascendental de Hausman y la idea de un

referente metafórico único. La omnipresencia del lenguaje ordinario son formas de decir, de hablar, que nos hacen pensar que la metáfora está presente en todos los registros del lenguaje, aun cuando se trate de metáforas lexicalizadas, consolidadas; es decir, aun cuando no sean metáforas vivas o nacientes, como las de Hegel o Kant. A la omnipresencia de la metáfora en el lenguaje y a la posibilidad de pensar el universo y el mundo metafóricamente lo que se ha llamado la universalidad de la metáfora. Nietzsche sostiene la universalidad de la metáfora. El universo es pensable en virtud de la metáfora. Todo el territorio de la significación humana es metafórico. La metáfora crea la realidad, o por lo menos la objetiva. Cómo comprender este derecho que el pensador se da de hacerse dueño de sus nuevos signos, de conceptos, de imágenes, de la palabra entonces filosófica y/o poética que resulta de esta apropiación lingüística.

5.3.3-Desechos, harapos, pobreza y basura en el arte matérico de Millares.

Millares insistía además en los objetos de desecho, en los elementos recogidos de los basureros. La relación con el posdadaísmo, que situaría a Millares en esa línea de "dolorismo salvaje" del que habla Octavio Paz⁵⁶ al referirse a los Merz de Schwitters, se hacía palpable, aunque su recurrencia al homúnculo dotase de sentido diferenciador y humanista a su arte. Sus homúnculos dotan de sentido humanista y diferenciador a su arte, en comparación con otros como Burri, Pistoletto, o los americanos.

Sentido de ruptura que no le permitía, sin embargo, sentirse a salvo de la incompreensión de algunos críticos. La miseria de sus obras, con desechos a las arpilleras, era difícilmente aceptable.

Una pintura que cada vez se iba desgajando más de los conceptos estéticos para introducirse en el atormentado pensamiento de Millares. Un Homúnculo [5.1] es algo más infrahumano que humano. Ya no podía entenderse la pintura de Millares como una mera cuestión artística. El desgarramiento moral que padecía Millares empezaba a dejar impresa la huella en el cuadro [5.2]. Hay una estética tan cercana a los basureros, que es imposible no citar a Cortázar, a Luis Martín Santos, a aquellos libros que Millares debió leer con avidez, a la estética de los nuevos realistas, aunque renegase de ellos y de Pierre Restany.

⁵⁶ "En realidad, el gran maestro de los pintores pop es Schwitters. Apenas si es necesario recordar que llamó a su arte de basuras y desechos Merz... Un "dolorismo" salvado por el humor y la fantasía pero no exento de "self -party", O.Paz" Apariencia desnuda" Edit. Alianza Forma, p.96

Ese homúnculo de agujeros diversos creados con latas incrustadas, de zapato pegado y pintado sobre la tela de saco, era más que un cuadro: era una denuncia. Como sucede también con el Cuadro [5.1a], donde los bastidores quedan al aire, la arpillera se desgarró como una boca, objetos viejos adherido a la arpillera recuerda la huella del hombre que Millares siempre andaba buscando. Dejaba una figura rota, lacerante, semejante más a un muñón, a una boca ensangrentada, que a la huella del hombre que había estado buscando en las profundidades de la arqueología [5.3].

Millares como creador era fuerte; estaba decidido a hacer de su obra un emblema y lo había logrado [5.4].

Fue en este mundo de la Biosca y del Ateneo de discusiones políticas y de capacidad creciente de denuncia cuando Millares conoció a Alberto Greco, creador del “Arte Vivo – Dito” Alberto Greco defensor en Buenos Aires del informalismo, cercano al Pop y al neodadaísmo, calificado por Mújica Lainez como ese querido “horror indispensable”, llegó Madrid en 1963, herido de un pie⁵⁷, huyendo de un monumental escándalo que había organizado en Italia⁵⁸.

En 1964 Greco había realizado una exposición en la Galería Juana Mordó⁵⁹, mientras su relación con Millares derivaba por nuevos caminos de experimentación. Greco, que mantenía muy buena relación con el matrimonio Millares, trabajó con Manolo en diversas ocasiones, proponiendo varias exposiciones con el pintor canario⁶⁰, y creando una "Galería privada Alberto Greco", donde Millares realizó una serie de objetos a partir de sillones desvencijados, que después fueron quemados por la portera pensando que se trataba de basura[5.12]. Objetos que supusieron para Millares la incursión en el espacio, tal como ocurrió con sus "Artefactos al 25", expuestos el 18 de mayo de 1965 en la galería Edurne, en una exposición de un día. Los "Artefactos al 25" de Millares, alusivos en su título a los celebrados "XXV años de paz", se desligaban definitivamente de la pared y acababan invadiendo el

⁵⁷ Dolor del pie que hace su aparición en el texto que escribió con Millares para la exposición - acción de un día organizada en la Galería Edurne. En "Alberto Greco" opus.cit

⁵⁸ "Había soltado los ratones de su instalación Arte Vivo al paso del presidente italiano en la inauguración de la Bienal de Venecia de 1962, había organizado un escándalo, disfrazándose de monja, en el Vaticano, donde a la sazón se celebraba el Concilio Ecuménico 11, y Juan Hidalgo, que entonces estaba en Milán ocupado con la música experimental, recuerda el eco que tuvieron sus pintadas en el centro histórico de Roma: "La pintura é finita. Viva el Arte Vivo - Dito. Greco", en "Alberto Greco", opus.cit.

⁵⁹ Apareció allí seguramente a través de Millares y Saura. Juana Mordó ya por entonces había abandonado la G. Biosca y había fundado su propia galería, en la que los antiguos componentes de El Paso tuvieron gran protagonismo. En su exposición, A. Greco realizó cuadros con personas

⁶⁰ "De la destrucción del mito", que se haría al mismo tiempo en Buenos Aires y en Europa, y la propuesta de GRUPO 5 DE PINTURA ANECDÓTICA, del que no existen mas noticias, y que habría estado formado por Millares, Arroyo, Saura, Castillo y Greco", en "Alberto Greco", opus.cit. en AAVV "Alberto Greco", opus.cit.

espacio. Significó también para Millares la colaboración con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, creadores de ZAJ⁶¹, con los que entró en el territorio conceptual de las acciones ZAJ al descubrir en ellas una alternativa a su forma de entender el arte⁶². Su relación con Juan Hidalgo se tradujo en varias colaboraciones con ZAJ entre ellas el “Climax” de un concierto ZAJ⁶³ y un texto ZAJ: "esto está hecho así y asao nada más por eso de nacer en un tiempo feo y de catálisis - tengo que argüir a la señora curiosa, de plumaje redondo ¿que por qué anda sobre su propia disección?"⁶⁴

El diálogo que escribieron Millares y Greco para el catálogo de la galería Edurne hace alusiones a los 25 años del régimen, a la impotencia de una España aplastada por la dictadura, y al dolor, que aparece curiosamente como un dolor físico y localizado en Greco, frente al dolor general y moral al que generalmente hacen alusión los textos de Millares.

Su relación con Millares fue fructífera; posiblemente el carácter transgresor del “*Arte Vivo – Dito*”, su estrecha relación con el Pop y la caligrafía⁶⁵, coincidieron con las necesidades reales de Millares. Mantuvieron una relación simbiótica, beneficiosa para ambos. El propio carácter de Greco, provocador permanente, ayudó a Millares a tomar decisiones respecto a la estética Pop que, posiblemente, de no haberlo conocido, se habría planteado de manera más tangencial. Y supuso, además, la llegada de Millares a una solución que cada vez tendría más importancia en su arte: la caligrafía sobre la arpillera y sobre los dibujos y grabados, lo que

⁶¹ “En el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, con Josefina Sánchez Pedreño, directora de "Dido, pequeño teatro de Madrid", tuvo lugar el primer concierto ZAJ, en Madrid, noviembre de 1964. Juan Hidalgo, compositor canario, había iniciado ZAJ en compañía de Walter Marchetti. En "New Directions in Music", David Hope cataloga a ZAJ como uno de "los grupos que se han dedicado a las performances mixed-media", D. Charles: "ZAJ o la nomadización in situ", ZAJ, Gobierno de Canarias, Canarias 1987

⁶² "La importancia de ZAJ está en la radicalización y vigorosidad de su acción, que es presentada al público sin fisuras, y en la coherencia y actualidad que siempre han tenido sus planteamientos. Todas sus actuaciones han conmocionado al público, rompiendo convencionalismos y desesperando a los críticos", J. Maderuelú: "Una música para los 80", Col. Methaphora / 2, Madrid, Ed. Garsi, p. 16, cit. por D. Charles, opus cit.

⁶³ “Concierto ZAJ”, Madrid, viernes 21 de mayo de 1965, de 10.30 a 14 horas

⁶⁴ ¿Quién puede andar esta mañana de 1965 sin encontrarse en las inmensas playas del atlas con las piernas abiertas pariendo las veinte mil miserias? ...aquí no hay más que basura. Lo digo yo, Millares, que suele soltar una verdad no cauterizada por los ungüentos de esta dormida paz consanguínea y en esta basura indiferente, una lata de sardinas - ya vacía de inmundicias y fines de semana -; un zapato negro, sin suelas ni cordones, desalquilado entre los vertederos de extramuros; un harapo sin alquimias eróticas, gritan a su cercanía a los pliegues postreros de la tierra bajo estos cuadros, bajo este asqueroso desgarramiento antiestético semejante ya al saco amargo de una cáustica reliquia de santo inventado, alguien espera que se opere el milagro de una explosión en flor nacida precisamente sobre esa misma tierra - zapato - lata - harapo - basura que hacen el montón tácito de nuestra preclara historia.

⁶⁵ “Su “Manifiesto - Rollo de Arte Vivo Dito” medía unos 300 metros y era una mezcolanza de objetos encontrados y de caligrafía. Respecto a ella, D. Villalba recuerda: “Y entonces de repente yo veo un personaje que está sumergido en la estética del Paso (sic), en toda su grafología, y yo le daba una caña diciendo que se parecía a Dubuffet, a Millares, pero con una grafología automática muy interesante y con una actitud post - Fluxus verdaderamente alarmante, es decir, que iba por encima de los postulados que habían creado Millares y toda esa gente...”. En AAVV “Alberto Greco”, Rivas, F. catgo IVAM, 1991

le iba a permitir dejar su testamento para el futuro. Millares ya entonces había traspasado el límite de la arpillera, de la pintura desgarrada, como la del *Cuadro 201*" [5.5], monstruoso como si de un ser acromegálico se tratara, o del *Cuadro 195*" [5.6], tumba abierta y cosida con bramante, donde Millares no podía ni ocultar sus secretos, como Portera indica de los homúnculos.

Necesitaba un reposo ante el exceso de volumen, y borrar la imagen saturada de arpilleras, latas, etc. Pero aun, a pesar de ciertos tanteos con la escritura como alternativa al bulto, no llegaría a asimilar esta solución. De hecho, pocas veces lo logró, realizando entonces, años más tarde, las obras más elegantes de su producción. En estos primeros síntomas de cansancio, una arpillera donde la escritura adquiere gran importancia, titulada: Memoria de una excavación urbana, de 1970 [5.7], y Testimonio [5.7 a] marca una inflexión en su producción. A pesar de ser un homúnculo, la escritura adquiere una importancia novedosa. La austeridad del fondo negro sobre el que escribe estos gestos, la manera de tratar la arpillera como una futura pizarra, era el embrión de su obra posterior.

El humor, la ironía, también entraron en su horizonte creador. Inspirado en el caso Profumo realizó una de sus arpilleras más originales, y quizá grotescas, *Divertimento para un político*⁶⁶ [9.10], donde el homúnculo se transforma en nalgas y senos, con corsé añadido, en clara alusión al caso.

La necesidad de huir del dramatismo de sus últimos homúnculos se observa también en arpilleras donde el componente humano se evade, y a pesar de hacer referencia a las profundidades abisales, como el *Animal de fondo* [5.8], o el *Despojo abisal* [5.9], y *Pez Abisal* [5.9 a] quedan aligeradas, en parte, de la carga de denuncia.

El color imperante en ellos siguió siendo el negro con el rojo como color secundario, y alguna línea en blanco trazada a modo de terminación de la obra.

La incursión en un espacio más urbano, más directamente comercial, fue también una nueva experiencia para Millares, como la realización de un escaparate en unos grandes almacenes. El interés por lo teatral[5.10], por lo barroco, que años atrás Choay había detectado en las arpilleras de Millares, tenía así una opción nueva para su desarrollo, así como el decorado para una obra teatral que proyectó años más tarde⁶⁷.

⁶⁶ "Divertimento para un político", 1963, técnica mixta, 100x243 cm., col. Coro Millares.Cat- por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 45, p.160. y por J. A. França, opus cit.

⁶⁷ Años mas tarde, en 1970 realizó el proyecto de un decorado teatral que no llegó a ser realizado para "El amor brujo" de Manuel de Falla. El decorado habría sido una inversión de los valores cromáticos de sus arpillera habituales, con un cuerpo central en blanco donde un tubo sobresale y las paredes negras. El documento gráfico que conocemos está catalogado por J.A. França. Opus.cit.il. 404, p.227

Millares alteró para realizar el escaparate los elementos habituales de su pintura. Desechó la arpillera dejando los tubos que habitualmente utilizaba para dar formas contundentes a sus homúnculos al aire - bidones en este caso - como protagonistas del espacio, pintados de negro y chorreando blanco, con zapatos viejos colgados de ellos. En medio de este paisaje desconcertante para los posibles clientes, una fotografía de Millares con expresión pensativa completaba la composición⁶⁸. Una agresión al gusto del público que, sin embargo, era aceptada por una parte activa de la sociedad, como había ocurrido en este caso con los encargados de contratar a estos artistas para realizar los escaparates⁶⁹[5.11]. Escaparate que Bozal reconoce como síntoma de una "agresión (que) había sido perfectamente digerida ", afirmación que matiza inmediatamente al afirmar que: "Si para un espectador, como era el peninsular carente de una tradición vanguardista europea, el trago podía ser amargo, el amargor se mezclaba con la acidez para un espectador que, además, había sido sometido a dieta de imperio, como es el caso del espectador franquista. Yo no creo que penetrase claramente en el significado completo de la agresividad informalista - tal como Saura o Millares la explicaban -, pero se sentía".

"Aquellas imágenes herían una sensibilidad que siempre quedaba inerme ante ellas"⁷⁰.

5.4-Cierta pasión por el Signo: Metáfora y gesto en la doctrina de la creación.

Trataremos aquí el análisis de las estéticas como sistemas de signos vale decir como semiótica. Y de una estética semiótica a través del concepto de iconismo. Tomando metáfora e imagen como uno de los pares y signo e imagen como el otro desplegamos el concepto de que: en una estética hay o se compone de la materialidad de metáforas, signos, conceptos e imágenes; cada uno en su específico régimen de producción. Y que es capaz de crear el sentido de objetos imaginarios, como los objetos surreales, con los que se puede hacer experiencia subjetiva. El arte de los años 60, al decir de varios analistas estaba atrapado entre los imperativos de conseguir una autonomía del arte como demandaba la lógica dominante de la posmodernidad, y por otro lado desbordar el arte autónomo hasta invadir un campo expandido de la cultura que era de naturaleza ampliamente textual. Textual por cuanto el lenguaje se hizo importante, como en gran parte del arte conceptual y por cuanto devino

⁶⁸ "La fotografía de este escaparate ilustraba, junto a otras, el artículo de J. M Moreno Galván: "Ni con lo bello ni con lo sublime" publicado en la revista "Triunfo". En Catálogo razonado de M. Millares

⁶⁹ "En la misma experiencia participaron otros artistas con otros tantos escaparates, para EL Corte Inglés de Madrid. Los artistas fueron C. Manrique, M. Rivera, G. Rueda, E. Sempere y P. Serrano

⁷⁰ V. Bozal en "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", opus cit., p. 100

primordial un descentramiento tanto del sujeto como del objeto. Esta tensión entre la autonomía del signo artístico y su dispersión en nuevas formas y su combinación con los de la cultura de masas, regían la relación, no sólo entre el minimalismo y el pop, también entre el cine reflexivo de los cineastas independientes norteamericanos y el cine alusivo de la nueva ola francesa (Godard).

¿Dónde se sitúan las obras de los excluidos del arte-mundo? Dos respuestas posibles de su posición: a) la obra queda inscrita en el espacio denominado *outsider art*: las manifestaciones estéticas de enfermos mentales, analfabetos, niños, criminales o autodidactas, de todos los que se encuentran fuera del entramado artístico institucional y comercial. En general, las oportunidades de que el “artista pobre” despegue hacia las latitudes del éxito son nulas; por este motivo sus aportaciones nunca serán valoradas salvo excepciones (un caso evidente es el de Justo Gallego y su “catedral” conocida internacionalmente gracias al olfato de Harald Szeemann, quien lo eligió para su proyecto *The Real Royal Trip*, 2004). Y b) la otra opción se encuadra en los confines cosméticos de la artesanía (con connotaciones peyorativas a pesar de su gran importancia), origen de una parte sustancial del núcleo artístico, pues del gesto laboral optimizado surge la destreza necesaria para introducir cambios trascendentes en los objetos y crear otros. Dado que esos “seudoartistas” no tienen acomodo en el circuito expositivo, es la imagen pauperista (su estilo) la que se aloja en los diferentes discursos de la plástica contemporánea manteniendo un equilibrio entre la polémica y la reflexión moral. En los 70 el término textual de esta dialéctica estaba ascendiendo tanto en la práctica como en la teoría (Foster, 2004: 126). El gesto define el expresionismo abstracto estadounidense, la pintura de Pollock, la de Kline, Motherwell, la de Kooning. Es un gesto que exterioriza el interior del artista. Podría decirse es un gesto que metaforiza su interior, su emocionalidad, que se expresa de forma libre en la imagen pictórica, en las marcas dejadas sobre el lienzo, el papel, la madera, etc. El significado que captamos como espectadores y con el que nos emocionamos, late en el gesto que expresa todas y cada una de las pinceladas, a través del cual o de las cuales percibimos el vigor, la juventud y la energía, la sinceridad auténtica, el dinamismo y la vitalidad de alguien que solo desea pintar, que desea pintar libremente, sin ataduras ni prejuicios pictóricos o estéticos, que desea que todos esos valores se pongan de manifiesto en su pintura y que los espectadores, se identifiquen con ellos, y así gozar de la pintura (Bozal, 2013, p.161).

La semiótica es la teoría general de los signos, una disciplina que surge ligada a la lógica y a la teoría del conocimiento (Peirce) que es un intento de fundamentar toda clase de signos. Por

otro lado de Saussure, que trata de definir y describir el signo lingüístico. Y junto a Umberto Eco y Omar Calabrese surge el desarrollo de una semiótica de las artes visuales, una semiótica estética. La arbitrariedad del signo y la diferencia se complementan en la semiótica, y su significación esta inscrita dentro de un sistema de significación. Un sistema de signos es un sistema de oposiciones, en el que cada signo se define por el lugar que ocupa en el campo en relación a los otros, de ahí que “en la lengua no hay más que diferencias”. En los últimos años se produjeron aplicaciones semióticas a la historia de la pintura: Rosalind Krauss, Norman Bryson, etc. En los que se defiende la necesidad de entender las pinturas como signos dentro de diferentes sistemas de significación. La interpretación de las imágenes debe hacerse según ambos autores relacionándolas con los signos de toda índole que conforman un universo cultural. Según la semiótica una obra de arte es un icono en tanto que representa su objeto en virtud de sus propios caracteres: formales, técnicos, materiales. Cualquier interpretación debe suponer que es a partir de esas cualidades y en virtud de ellas por lo que la obra es una representación. Todo sería pertinente para hacer la interpretación. En su libro *La estructura ausente*, Eco ensaya una crítica a la noción de iconismo que había sido básica para la estética semiótica. Y en *Lector in fabula*, Eco se enfrenta a los problemas de interpretación del texto literario. En buena medida esos son los problemas que alcanzan a cualquier espectador de un signo estético desde el momento en que estos signos están codificados, sino que instituyen un código. En los textos literarios, el lector colabora con el autor de tal manera que el texto sólo se actualiza en una lectura. En efecto, un texto, tal como aparece en su superficie o manifestación lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. Sin embargo, no puede hacerlo de forma caprichosa sino que su lectura ya está prevista cuando el autor redacta el texto: su suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo interpretativo. Omar Calabrese ha propuesto la creación de una semiótica del texto pictórico, abandonando la idea de una semiótica de la pintura. Según este autor considerar la imagen pictórica como un texto evita algunos problemas de la semiótica de la pintura: en primer lugar no hay problemas de identificación de unidades mínimas y permite considerarla históricamente, pues un texto es siempre un texto en la historia. Por último se abandona la idea de que existen sistemas pictóricos. Un texto es una unidad de significado estructurado en distintos niveles. Cada uno de ellos es un nivel de lectura, un recorrido de lectura. Cada unidad de lectura en un texto sirve para conformar una unidad de sentido, válida sólo para este texto. En el pictórico esta unidad de sentido está basada en la especificidad misma de la pintura. Como reconoce Calabrese “en los textos pictóricos, cada elemento material visible: pincelada, toque, golpe, textura, etc., son siempre significativos” (Calabrese,

1980, p.25). Y por otro lado, no es nunca posible clasificar un repertorio canónico de pinceladas, toques, texturas, colores, etc., que pudiera constituir un conjunto de oposiciones, siempre válido, para todo el sistema de la pintura.

Como hemos destacado en el apartado de estética pauperista, en 1952 Millares inicia su serie y se centra en las *Pictografías canarias* y en su conocida serie *Aborígenes*. Un lenguaje que le conducirá al centro mismo de su pintura posterior: un conjunto de signos pictóricos que recuerdan pinturas prehistóricas se inscriben en una superficie cromática conformada por motivos abstractos, un lugar pintado y para pintar una pintadera. Los signos de las pictografías recuerdan a la figura humana esquematizada, esquematizaciones de animales, motivos simbólicos, círculos que delimitan espacios, cuerpos celestes, puntas de flecha, etc. También las superficies sobre los que están pintados los signos están constituidas a su vez por signos y huellas. De esta manera se recrea un pasado ancestral, originario e identitario. Reúne elementos propios de una cultura indigenista tal como había sido concebida por la Escuela de Luján Pérez con los precedentes del surrealismo y del expresionismo abstracto europeo. Se ofrece como alternativa al costumbrismo folclórico y a la vacía retórica oficial del nacionalismo, que tuvo su mejor expresión en los murales de otro pintor canario: José Aguiar. Hasta que punto proceden directamente de las pintaderas o están más mediatizados de lo que a primera vista pudiera parecer por Klee y Miró, es algo todavía no dilucidado, pero en cualquier caso enlazan con una tradición indigenista y surrealizante.

Charles Morris en su trabajo *Estética y teoría de los signos*, identifica la obra de arte como el signo estético, o la estructura de signos estéticos. Igual que un objeto sólo pasa a ser vehículo de un signo en un proceso semiótico. La obra de arte en un sentido estricto, sólo existe en un proceso de interpretación que puede denominarse percepción estética. Interpretar un signo estético consistiría en percibir valores en un signo icónico. Dicho de otro modo, un signo estético es un icono que designa valores. Este autor intenta por vez primera hacer una estética semiótica y también es el primer autor que trata de sistematizar y definir el concepto de iconismo como semejanza. Un icono es un signo similar a su objeto, pero la semejanza y, por tanto, el iconismo son una cuestión de grado, puesto que se define por la posesión de algunas propiedades comunes al signo y a su designatum. Un signo es icónico en la medida en que posea él mismo las propiedades de sus denotaciones. Si el icono estético denota valores, estos son aprehendidos directamente en el signo. El icono no posee los valores, las propiedades de valor que representa.

El descubrimiento de la metáfora encendió en la Antigüedad el pensamiento abstracto desinteresado. No es solamente el lenguaje el que está saturado de metáforas. Es nuestra capacidad para inventar y examinar mundos y posibilidades, más allá de limitaciones empíricas. En esta época predomina el efecto, la fuerza y, a tono con la concepción psicológica de aquel tiempo, la teoría de los temperamentos, de las pasiones y de los tipos de carácter. Nos presenta a un hombre en el momento en que se apodera de él una pasión. El hombre es como un aparato movido por esta pasión. Toda la vida del personaje parece concentrarse en esta pasión. El héroe trágico o el dramático, se ve siempre empujado por la violencia interior de una pasión abstracta; en él la muerte no es consecuencia de la culpa (Dilthey, 1979: 75). Una interacción entre metáfora y emotividad dibuja un mundo, psicológico y social en el que la realidad queda representada. El gesto no es en esta interpretación del expresionismo abstracto un rasgo estrictamente estilístico, aunque como tal se presente y pueda percibirse. El gesto es, en palabras de Miró, rasgo de una intensa expresión individual que, en su individualidad, traspasándola, pero sin olvidarla, va más allá y se convierte en manifestación de una entidad colectiva. En la que la individualidad señorea todos los ámbitos de la vida.

En la interacción de un discurso racional y otro especulativo emotivo se constituye lo metafórico. Esto se ve tanto en Hausman como en el trabajo de Ricoeur, desde la perspectiva de la teoría interaccionista de la metáfora desarrollada por Negro (1962, 1979). En contraste con la teoría de la comparación, que afirma que una metáfora simplemente hace explícito lo que ya estaba implícito, el interaccionismo promueve la creatividad de la metáfora subrayando la naturaleza trilogística del tropo. Una expresión metafórica se compone de dos temas: el tema principal, la palabra que se usa literalmente, y el tema secundario, la palabra utilizada no literal. El tercer elemento que completa la metáfora es que la interacción ocurre entre los dos temas.

Central a la cuenta interaccionista es la idea de que la interacción, proporciona la condición para un significado, que ninguno de los términos de materia posee independientemente del contexto metafórico. Lo público se construye en la posible generalización de lo privado, lo universal, en la universalización de lo subjetivo y el sujeto en la afirmación de una sublimidad en la que, vale la pena señalarlo, las cualificaciones son las del propio sujeto, el cual las vive y expresa tan intensamente que las hace propiedad de todos, cualidades colectivas, identitarias. El gesto no es un rasgo estilístico. El tema principal es coloreado por un conjunto de implicaciones asociadas, implicaciones que normalmente predicen al sujeto. Desde el número de sentidos posibles que podrían dar al tema principal los tamices de las cualidades predicables, o sea de la materia secundaria, dejándolo sólo a través de los que se ajustan. La interacción, vista como un proceso, lo que trae a la existencia son términos de implicación del

complejo, y un sistema de implicaciones asociadas compartidas por la comunidad lingüística, así como , o por lo que Hausman cree, un impulso de significado gratuito, ya que es el sentido que estaba disponible antes de la introducción de la metáfora (Hausman 1989: 82-83). De alguna manera, la interacción admite un significado que no está ya deducible de lo presente en el léxico de una comunidad. El interaccionismo propone explicar cómo las metáforas crean nuevos significados en lugar de simplemente descubrir la importancia latente dentro de un sistema de significados predeterminados. La cuestión que Hausman quiere responder es cómo el significado creado por la metáfora puede ser significativo es decir dar cuenta de cierta realidad no imaginaria. Si las metáforas crean significado que es importante, ¿qué es lo que hace que la metáfora sea creadora de realidades?

Al asumir la universalidad de la metáfora, Nietzsche la transforma en la cuna de significación, pero además, si todo el lenguaje está constituido metafóricamente, ¿no se vuelve necesario acuñar formas de pensamiento nacidas a su vez de la creación metafórica? La filosofía metafórica de Nietzsche corresponde a la universalidad de la metáfora que propone en *La verdad y la mentira en sentido extramoral* (1873) ¿Qué es la verdad? Una multitud en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, conceptos ; en una palabra, un conjunto de relaciones humanas que, elevadas, traspuestas y adornadas poética y retóricamente, tras largo uso el pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas ya utilizadas que han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen. (Nietzsche, 1974a: 91).

Lo que permite que la metáfora sea más que, el intento de forzar la inteligibilidad de una combinación, aparentemente sin sentido de los términos, Hausman llama a esta situación la paradoja de la creatividad, y con el fin de conciliar los conceptos de nuevo pero con sentido significativo, se introduce la noción de un referente metafórico creado: Las funciones de las expresiones metafóricas que crean significado, lo que proporciona una nueva perspectiva, lo hace a través de la designación de un único elemento extralingüístico y extraconceptual, referente que no tenía cabida en el mundo inteligible antes que la metáfora se articulara. Sin embargo, son también capaces de crear referentes de alienación vital. Para el Nietzsche de *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia...* debemos romper con la alienación: por un lado, la intoxicación de ideas, esquemas y conceptos provenientes de la tradición y de una relación muerta con ella y, por otro lado, la realidad exterior que pide nuevos esquemas de interpretación y un acceso más originario a sus problemas. Esta escisión plantea la tarea al pensar: el pensamiento debe estar al servicio de la vida. En cambio, el academicismo y la

erudición son las formas idóneas para exterminar la vida. La principal enseñanza que Nietzsche parece haber extraído de su experiencia filológica y sobre todo después de la polémica con Wilamowitz –quien cuestionaba la científicidad de *El nacimiento de la tragedia*– es que la ciencia es el astro que se interpone entre el pensamiento y la vida. Será la ciencia la principal fuente de metáforas objetivas, creadoras de realidad. Metáforas que se consideran fieles o adaptadas al mundo. ¿Pero en realidad lo son? Se preguntará el filósofo.

Unicidad y extraconceptualidad o extralinguisticidad (los dos últimos términos son sinónimo en Hausman) son las dos condiciones que el referente de todas las metáforas deben satisfacer, y es su conjunto el que en una sola expresión da su valor cognitivo: La singularidad, es necesaria la idea de que el referente de una metáfora creativa sea nuevo e individual. Extralinguisticidad, es necesario para justificarla diciendo que una metáfora creativa es apropiada o fieles o se adapta al mundo... [Y] es la unión de estas dos condiciones, la que es especial para las metáforas. Hay algo a lo que la expresión es apropiada, algunos o resistente limitando condición: sin embargo, esta condición es nueva.

Considerando que se presenta el significado de la metáfora como un conjunto de asociaciones, es decir, de intercambios o interacción entre ellos, Hausman quiere teorizar este proceso como una creación de objeto, de un referente único, objetivo.

En resumen, una marca de nueva significación se inyecta en el lector de "conciencia cognitiva. La expresión significado no permanece como un conjunto de implicaciones asociadas, pero da sus frutos como un objeto intencional particular.

Para Nietzsche, (Nietzsche, 1979: 45). Los conceptos petrifican lo real, las metáforas crean realidad, referentes de una realidad capaz de objetivarse en la experiencia humana. Referentes sensualizados, emotivos e imaginables. El referente conlleva la sensación de que hay algo más que da la expresión de su valor cognitivo y es su valor vital, lo que nos vale para la vida.

En el *Manifiesto surrealista* de 1923, Bretón proponía por primera vez fabricar, en la medida de lo posible, ciertos objetos que se aproximaran al sueño y que parecieran también poco defendibles vistos en la dimensión de su utilidad, en cambio si sostenibles desde el agrado y el placer que fueran capaces de generar. Proponía la creación de objetos extraconceptuales presentados en su condición de singularidad. Es efectivamente un sueño el que está en la base, en el origen de los primeros objetos surrealistas, un libro bastante curioso encontrado en el sueño, etc. Se trataba de objetos encontrados y encontrados en el sueño. Será esta doble operación la que realizará la reconciliación de lo real y de lo imaginario hacia la cual tiende todo el tránsito surrealista.

El entendimiento selecciona una imagen que posteriormente da lugar a una nueva serie de imágenes. Por eso el filósofo no es opuesto al artista ni el artista al filósofo. Ambos editan una imagen del conjunto de la realidad de acuerdo con criterios antropomórficos. El antropomorfismo lingüístico que subyace en la metáfora es universal. Nos dice: "El hombre individual considera incluso el sistema sideral como a su servicio o en conexión con él" (Nietzsche, 1974b: 44). La universalidad de la metáfora indica que el universo es concebido metafóricamente. El antropomorfismo está presente en las construcciones más elaboradas.

La metáfora es el núcleo del lenguaje. El hombre no es un ser que habla, sino que crea metáforas. Es aquí donde aparece la fisiología del lenguaje en Nietzsche: "Este instinto que impulsa a la formación de metáforas, este instinto fundamental del hombre, del que en ningún momento se puede prescindir, porque en tal caso se habría prescindido del hombre entero" (Nietzsche, 1974a: 98). La creación metafórica es condición de la vida, y por eso el ser humano tiene como impulso e instinto más fundamental crear metáforas: transponer instintos e impulsos fisiológicos a una realidad impersonal. La transposición es la unión de una sensación y una imagen visual por analogía. Así se descubren semejanzas.

Todavía quedan muchos conocimientos ciertos por adquirir sobre las imágenes. La simple reflexión a dado cuanto podía dar de lo que entendemos como la estática de la imagen: la imagen no es un estado, ni un residuo sólido y opaco, sino que es una conciencia. La imagen es una conciencia sui generis. Que de ninguna de las maneras puede formar parte de una conciencia más vasta. No hay imagen en una conciencia que además del pensamiento, encierre signos, sentimientos y sensaciones.

Pero la conciencia de imagen es una forma sintética que aparece como un determinado momento de una síntesis temporal y se organiza con otras formas de conciencia que la preceden y la siguen para formar una unidad melódica. Tan absurdo es hablar de un cuerpo que fuera a la vez sólido y gaseoso, como decir que un objeto está dado a la vez en imagen y en concepto.

Esta conciencia imaginante puede ser llamada representativa en el sentido de que va a buscar su objeto en el terreno de la percepción y que trata de alcanzar los elementos sensibles que lo constituyen. Al mismo tiempo, se orienta en relación a él como la conciencia perceptiva en relación con el objeto percibido (C.f.Sartre: 96). La percepción subjetiva fomenta la independencia en las ideas y sentimientos de cada individuo, consta de una parte personal de cada uno de nosotros que influye en la objetividad de las cosas, cuando estamos percibiendo algo, puede ser un recuerdo, un sentimiento, o simplemente una fantasía. Esto nos impide

objetivar la apreciación de lo observado, lo que lleva a un estudio mucho más profundo del objeto en sí. Forma parte de la consciencia imaginante. Ella es espontánea y creadora; sostiene, mantiene por medio de una creación continua las cualidades sensibles de su objeto. En la percepción el elemento propiamente representativo corresponde a una pasividad de la consciencia. En la imagen, este elemento, es el producto de una actividad consciente, está atravesado de una punta a otra por una corriente de voluntad creadora. Como consecuencia, el objeto en imagen siempre es la consciencia que se tiene de él. Esto es lo que hemos llamado fenómeno de casi-observación. Tener vagamente consciencia de una imagen es tener consciencia de una imagen vaga (muy lejos de Berkeley y de Hume).

Ricoeur introduce la noción de intersección de los discursos, para explicar la "enigmática" producción de lo nuevo, pero adecuada al significado metafórico. Él asevera que la metáfora es el resultado de la interacción entre el discurso metafórico y el especulativo. Discurso metafórico es el dominio en el que se crean nuevas expresiones, pero no conceptualizadas o traducidas, es donde las metáforas inventadas reciben su primera salida.

Las instancias del discurso pueden ser un poema, un relato o un ensayo. Discurso especulativo es el dominio del concepto y, por otra parte, el dominio en el que el concepto puede ser predicado de un objeto. Este es el discurso que se centra en el juego de significados arrojados por la metáfora, en una proposición que revive nuestra percepción del mundo.

Un enfoque centrado en la teoría post-estructuralista francesa y, más específicamente, en los aportes brindados por el psicoanálisis lacaniano, concluye que el psicoanálisis, en dicha vertiente lacaniana, y retomado de un modo distinto por otros autores, como Žižek, ha mostrado de una manera consistente que este supuesto objetivismo no es más que un imposible. La realidad objetiva no puede ser más que una utopía, en tanto toda realidad es construida por un lenguaje, un orden simbólico, que es contingente y, por lo tanto, relativo. Sin caer en un mero relativismo de los actuales enfoques posmodernos, que no exista la Verdad con mayúscula no implica que no existan verdades a medias, minoradas, como las denomina Lacan en su obra. Lo real, la noción de real del psicoanálisis busca apresar lo real de cada uno, de cada sujeto, inmerso en su siglo, tal y como su inconsciente se lo manifiesta. Hay que hacer el esfuerzo de explorar este inconsciente, de dar toda la vuelta, para tener acceso a la cartografía de su fantasma, es decir a su ventana sobre lo real. Este núcleo de real al que nos da acceso, solo podemos circunscribirlo en un análisis, para captar la manera en la que está tejido en el fantasma. Lo real del siglo XXI se encuentra en la junción entre lo real singular que se cierne en análisis y la forma en la que el siglo, por los discursos propios de su época, estampilla al sujeto – más que la causalidad, la contingencia tiene aquí su parte.

5.5- ¿El arte crea objetividad?

Bajo el modo particular de un régimen técnico de producción de la imagen-materia, las imágenes pictorializan el mundo, lo producen como verdad y cuadro. La imagen educa y forma nuestro modo de organizar la visión en aras de unas pretensiones de verdad que el relato sobre ellas mismas ampara. Toda esta potencia educacional y formativa de la imagen articula una *episteme* visual en la que la dupla visión y verdad está contenida. La visión crea verdad y objetividad. En los propios actos de ver se encuentra definida y explicita esa objetividad creada. Este ocularcentrismo es el responsable de la creación de objetividad.

¿Dónde situar la realidad creada por el arte? Para Kant el objeto imaginario no crea conocimiento óptico o empírico. Kant se pregunta en la primera *Crítica* cómo es posible tratándose de las intuiciones empíricas, ser subsumidas en conceptos ontológicos puros. La visión o la comprensión directa e inmediata de la realidad, sin elementos que se interpongan. El pensar intuitivo opuesto al pensar discursivo, contrapone la intuición a la deducción de Descartes, o al concepto de Kant. Subjetividad es un término filosófico relacionado con el perspectivismo, término que indica en diferentes autores del siglo XIX, que la verdad del universo no era alcanzable más que uniendo las diferentes perspectivas desde las que puede ser estudiado u observado. Entendiendo por perspectiva los diferentes puntos de vista desde los que se puede abordar el universo, como si fuesen secciones de él. Es entonces una perspectiva un punto de vista o de fuga, desde el cual es observado un cierto real o estado del universo, es pues “una representación” del universo que toma la forma de un objeto, y es una representación parcial, por ello la verdad se obtendría mediante la unión de las diferentes perspectivas. Estas discusiones aparecen para evitar, al introducir el sujeto individual, distinto del sujeto trascendental kantiano, o el del idealismo en general, es decir, al introducir un cierto relativismo (que es uno de los símbolos de la subjetividad del siglo XX). Evitar caer en lo que se denomina solipsismo, es decir, algo puramente individual y un relativismo absoluto en el acceso a lo real. Ésta fue la posición de algunos teóricos que pensaban que nada podía transmitirse del análisis fuera de la experiencia individual. Hay que recordar aquí que en la relación sujeto trascendental / objeto de conocimiento, debía darse la objetividad, es decir, todos los sujetos debían encontrar el mismo conocimiento en la cosa. Entonces, entre esa subjetividad radical y la objetividad debe existir un intermedio que siga leyes universales pero que al mismo tiempo introduzca al sujeto, es lo que se denomina subjetivo. Lo subjetivo está sometido a leyes, no es lo singular. Pero habría un caso particular a desentrañar en la creación de realidades absolutas. Y es el caso de la surrealidad, definida como una suerte de realidad

absoluta, por los surrealistas, que debe ensanchar nuestra experiencia de los objetos, liberar su vida latente. Breton habla de palabras de las que él ha olvidado el sentido y de la consciencia poética de los objetos que no pudo adquirir en su contacto espiritual con ellos, miles de veces repetidos.

La mayoría de los filósofos aceptan tanto el pensar intuitivo como el pensar discursivo. Conteniendo el primero una mayor carga de subjetividad. La intuición puede ser sensible e inteligible, aunque es a la intuición inteligible a la que se refieren generalmente los filósofos. La idea intuitiva, que es inmediata ante la presencia real del objeto se opone a la idea abstractiva que no lo es. Corresponden a esta oposición la diferencia entre ontológico y empírico.

En opinión de Heidegger esta diferencia de naturaleza entre lo ontológico y lo empírico es, la revolución copernicana que se condensa en un solo momento. Heidegger rechaza la interpretación tradicional de la *Crítica de la razón pura* como una investigación sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento, el trabajo del mismo y las relaciones, "no tiene nada que ver con una teoría del conocimiento " (Heidegger 1962,b: p. 21). Si la *Crítica* no contiene importancia teórica positiva, entonces, piensa el filósofo, es hacia, en la dirección de, lo que evidencian las condiciones de posibilidad del conocimiento. Dado que la experiencia está siempre ocupada con objetos empíricos, sus principios de organización deben ser lógicamente anteriores a la experiencia, ya que son las condiciones de posibilidad del conocimiento de estos principios *a priori* que, según Heidegger, Kant busca. Para preparar su superación era preciso no sólo poner en evidencia el subjetivismo moderno desmontando sus conceptos no demostrados, sino también, rescatar a la luz del concepto como elemento positivo, la experiencia primigenia (griega) del ser. Rescate realizado por encima del auge y del dominio de la metafísica occidental. La regresión de Heidegger desde el concepto de *physis* en Aristóteles a la experiencia del ser, en los inicios presocráticos fue en realidad un camino muy aventurado. Es cierto que Heidegger tuvo siempre presente el objetivo último, aunque muy vago todavía: repensar el inicio, lo inicial. Aproximarse al inicio significa siempre percatarse de otras posibilidades abiertas desandando el camino recorrido. El que se sitúa en el comienzo debe elegir el camino, y si se regresa al comienzo, advierte que desde el punto de partida podía haber elegido otras sendas; así, el pensamiento oriental recorrió otros caminos. Quizás esto último ocurrió al margen de la libre elección, al igual que la opción occidental. Quizás obedeció a la ausencia de una construcción gramatical de sujeto y objeto que guiase al pensamiento oriental hacia la metafísica de substancia y accidente.

Breton y Paul Éluard, recogen en el *Diccionario abreviado de surrealismo*, un inventario de objetos surreales, apuntando a una nueva clasificación de lo surreal. Clasificados según diferentes registros de lo real: por su funcionamiento, proveniencia, fabricación y ontología. Objetos surrealistas, pertenecientes a una dimensión surreal de la realidad; objetos *readymades* y *readymades* ayudados, objetos que tienen un funcionamiento simbólico.

-Objetos reales y virtuales, objetos interpretados, mudos, objetos fantasmas, objetos incorporados, ser-objetos, etc.

-Objetos sobre los cuales el surrealismo ha prestado atención pero que existen más allá de él.

-Objetos naturales, objetos perturbados, objetos matemáticos, objetos involuntarios, objetos encontrados, etc. Si el objeto encontrado es aquí contemplado de un nuevo modo, como modo específico de existencia surrealista del objeto. El *readymade* aparece ahora formando parte entera en la categoría de objeto surrealista. Pero hay otro tipo de objeto-realidad que marca una cesura importante en la concepción de la realidad: es el objeto “ser-objeto”, “objeto fantasma”. Ninguna clasificación lógica parecía guiar el ensamblaje heteróclito de objetos que parecen recubrir la apelación surrealista. Con la creación de tales objetos, lo que se perseguía era nada menos que la objetivación de la actividad del sueño su pasaje hacia la realidad. Breton añade que es la facultad de aproximación de dos imágenes diferentes, que permite a los poetas, a los artistas, a los sabios elevarse más allá de la consideración de la vida manifiesta del objeto. Entonces el valor de convención desaparece para ellos detrás de su valor de representación, que les provoca a poner el acento sobre su lado pintoresco, sobre su poder evocador. Intuición del objeto e interpretación. No existe ningún objeto de la actividad humana, mutilado por el tiempo, encontrado en la vía, en la calle o en un desván o al borde del agua, que no sea susceptible de ser reciclado. Todo resto llevado por nuestras manos debe ser considerado como un precipitado de nuestro deseo. Tal vez esta sea la manera más clara de definir el objeto surrealista inmerso en el ámbito de lo real. Doctrina surrealista que combina lo óptico, lo deseado y lo empírico con la representación.

Para desarrollar la idea de que es el tema el que organiza la experiencia, Kant introduce el modelo binario de conceptos: intuición- interpretación (1929: A19, B33). La relación de conceptos- intuición, es ante todo un reconocimiento de la finitud de la cognición humana. La que sirve de modelo para demostrar que la experiencia debe estar siempre en la recepción de un objeto. Conocimiento óptico o empírico, en Kant es la presentación de la misma doctrina.

Ella se plantea a través de la subsunción no problemática, de las intuiciones empíricas bajo los conceptos. Sin embargo, "lo que hace que la relación con el *essent* (conocimiento óntico) posible", Heidegger señala, "es la comprensión preliminar de la constitución del ser del *essent*, a saber, el conocimiento ontológico "(Heidegger, 1962; b: p.15).

Heidegger se refiere a cualquier punto en el mundo que pueda ser discutido sin un compromiso con cualquier epistemología y ontología particular, a un marco, mientras que el "objeto" se refiere específicamente a una partida del conocimiento ontológico y su naturaleza, de la que se considera en relación con la finitud de la cognición humana. El objeto debe ser dado en el tiempo, en la intuición.

La intuición empírica sólo será la representación objetiva de un objeto si hay conocimiento ontológico antes de lo que se pueda "producir" un objeto, es decir, establecer las condiciones que permitan a un objeto comparecer ante la conciencia.

Los principios suministrados por el sujeto que la experiencia estructura, son las categorías o los conceptos puros del entendimiento. Los conceptos puros son sin contenido: se limitan a representar cómo la mente está activa en la determinación ontológica del objeto de la experiencia de modo que se puede representar en la intuición empírica. Sin embargo, Kant se pregunta, ¿cómo puede algo sin contenido (un concepto puro) se corresponde con algo que tiene contenido (una intuición empírica)? En todas las subsunciones de un objeto bajo un concepto, la representación de objeto, debe ser homogénea con el concepto, en otras palabras, el concepto debe contener algo que se representa en el objeto que ha de ser subsumida.

Pero los conceptos puros del entendimiento de intuiciones empíricas, es bastante heterogénea. Por ninguna se dirá que una categoría, como la de causalidad, se intuye a través del sentido y está a su vez en la apariencia. ¿Cómo, es entonces, la subsunción de las intuiciones bajo conceptos puros, la aplicación de una categoría a apariencias, es posible? (1929: 137-8 A, B 176-7).

Las razones que Kant esgrime son: "tiene que haber una tercera cosa, que es homogénea por un lado, con la categoría, y por otra parte con la aparición empírica o intuición, y que por lo tanto hace que la aplicación de la primera a la segunda sea posible (1929: A 138, B 177). La tercera cosa que introduce Kant es un "esquema": una determinación trascendental del tiempo que aporta una categoría en línea con la intuición por presentar una "imagen" de la categoría (1929: 140-1 A, B 179-80).

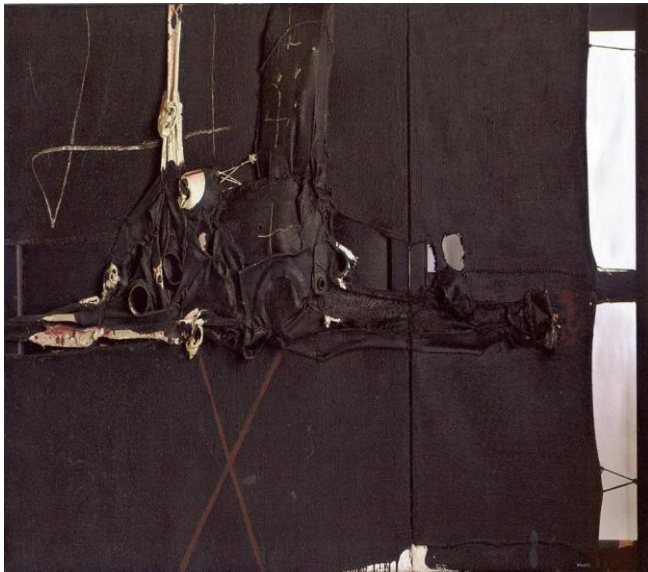
Al tratar de entender la noción de un esquema, debemos pensar más en términos de método de representación, en lugar de una representación única, ya que no es la imagen individual la que puede dar cuenta de la universalidad de un concepto.

Heidegger afirma que la objetividad de las categorías, está formada por esquemas, como determinaciones trascendentales del tiempo, primordialmente por la creación de un objeto trascendental para ellos. El tiempo mismo, el tiempo primordial es nada más que el movimiento por el que un objeto se propone para la conciencia, sino que es la bifurcación original de la distinción entre sujeto y objeto. Heidegger justifica su interpretación radical, ofreciendo una explicación del tiempo primordial que es paralelo a la cuenta de Kant sobre la síntesis (1962b: 181).

Tiempo Primordial no es unidireccional sino prospectivo y retrospectivo. Pura intuición, Escribe, "puede constituir la pura sucesión de la empresa de secuencia, sólo si en sí misma es imaginación, como el que forma, se reproduce y se anticipa "(1962b: 180).

En correspondencia con las etapas de aprehensión, reproducción y reconocimiento primordial, el tiempo es el "mirar hacia adelante", el "mirar hacia atrás", es un objeto que crea la unidad necesaria de cualquier sentido de la sucesión empírica de ahora.

La relación entre el tiempo y el objeto trascendental es importante. El objeto trascendental u "objeto en general", afirma Heidegger, no es una cosa, un *essent*, algo que se puede informar en la intuición, sino un horizonte de la objetividad. La propuesta de una oposición que abre la posibilidad de la intuición y, por lo tanto, que representa la distinción ontológica entre la mente y la realidad. Lo que tenemos por delante, el horizonte, por así decirlo, es el espacio en el que puede aparecer el contenido de la experiencia, y este espacio es primordialmente temporal: el objeto trascendental, es el acto de mirar. El esperamos que y el aferrarse a, ganas y aferrarse a, son la anticipación y la retención de un "algo" en general. Experiencia, Heidegger afirma, que la experiencia" es un acto de intuición receptiva, que debe dejar, que le dará la *essent* "(1962b: 122), pero para que un objeto sea capaz de ser dado en la intuición, debe de antemano estar ontológicamente en el conocimiento, que es la "orientación hacia lo que es capaz de ser "llamado" "(1962b: p.122).



[5.1 a] Millares, Cuadro 1964, Tc. Mixta s / arpillera.
Col. Acquavella Modern Art. New York.



[5.1] Millares, *Homúnculo*, 1964, Pintura s /
papel, Fundación Juan March. Cuenca.



[5.2] Millares, Cuadro 60 (1), 1959, Tc. Mixta /arpillera, Col.
Particular, Algete, Madrid.



[5.3] Millares, *Homúnculo*, Cuadro 68, 1959.
Tc. Mixta S/ arpillera. Col. Museo de
B.A. de Bilbao.



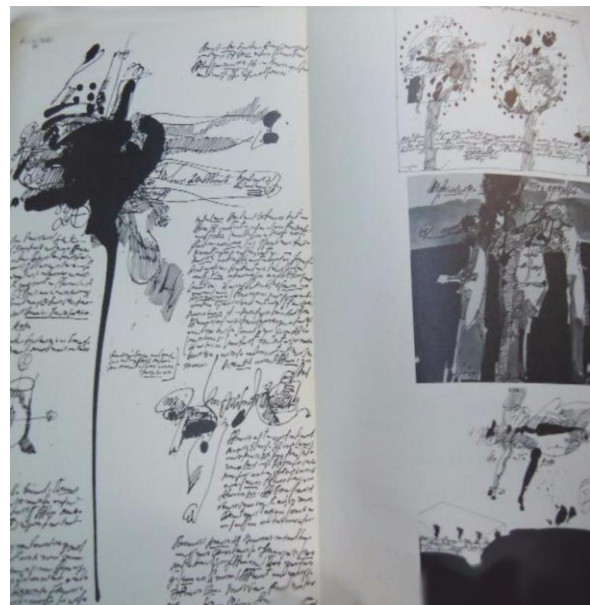
[5.5] Cuadro 201, 1962, Mixta /arpillera. Col. MIAC (Museo de A. Contemporáneo de Lanzarote)



[5.6], Millares, Cuadro 195, 1962, Mixta /arpillera. Col. Cabestany, Barcelona.



[5.7] Millares, Memoria de una excavación, 1970, Mixta s/arpillera. Col. Museum Jerusalén.



[5.7a] Millares, Testimonio, 1971,



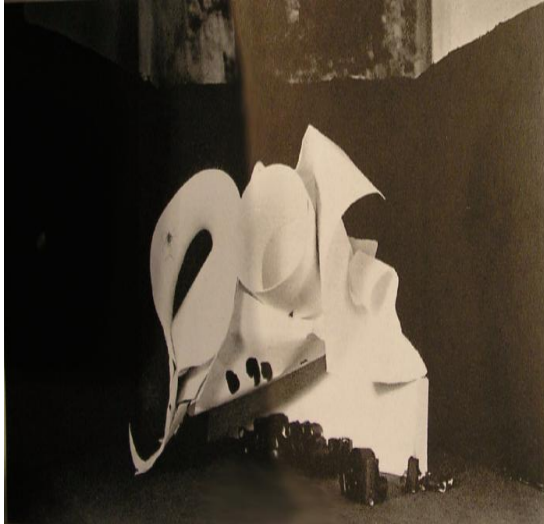
[5.8] Millares, Animal de fondo (2), 1966, Mixta s. arpillera. Col. Vicente Saavedra. Tenerife.



[5.9] Millares, Despojo abisal, 1967, Mixta s/ arpillera. Col. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.



[5.9 a] Millares, Pez Abisal, 1969, Mixta /arpillera, Galería Fondos , Valencia.



[5.10] Millares, Maqueta para “El Amor Brujo”, destruida en 1970



[5.11] Millares, Escaparate para El Corte Ingles, 1963. Bidones y alpargatas.



[5.12] Millares, Artefacto, 1964, Obra extraviada. Tc. Mixta S/ arpillera.



[5.4] Cuadro 16, 1957. Tc. Mixta s/ arpillera. Col .Oscar Dominguez de Arte y Cultura Contemp.de Santa Cruz Tenerife.

II. LA CAUSACIÓN MENTAL

CAPÍTULO VI -EL PROCESO CREATIVO-

Partimos para el análisis de una premisa básica: “Vemos que no vemos que vemos” y “no sabemos que vemos ni lo que vemos”, esto que en su enunciado parece un trabalenguas, es el efecto de estructura de la visión. La ideología estética, en definitiva el discurso de una estética, pone en desocultación, deja ver, hace ver el inconsciente óptico. Para Freud, la “forma estética” es una mediadora y preparatoria de la visión y que conduce a la seducción. Freud la llama prima de seducción, aquello que la obra nos ofrece en virtud de su solo estatuto estético. Ello lleva a privilegiar el motivo o sujeto de la obra, detrás del cual se esconde una escena inaccesible. Vemos como un efecto de estructura, de la misma estructura de una estética.

6. 1- El proceso creativo según el psicoanálisis.

Hay algo en lo que vemos que no vemos que vemos y que no sabemos que vemos. Algo que sabemos sin saber, en la forma de una inconsciencia. Dicha forma se irá haciendo cada vez más crucial a la hora de comprender significados de una vida psíquica y cuya sospecha se origina probablemente, en el pensamiento estético. Esta inconsciencia tiene la forma de una ceguera que tal vez sea la que sitúe un punto ciego en el centro mismo de la visión incluso como su núcleo organizador. Para esa *episteme* (simbólica, narrativa, abstracta) que una comunidad comparte, ver es un acto cognitivamente mermado, incompleto, que no se realiza suficientemente en sí mismo. No hay un conocimiento cumplido en el solo acto de ver hasta que este se completa con un trabajo de desciframiento, de lectura que pondría luz a lo oculto, escondido, en su punto ciego, desvelando lo velado, trayendo a la consciencia aquello que permanecería oculto para ella (Brea, 2010, p. 58). La ideología estética pone en desocultación lo que podríamos llamar inconsciente óptico. La visión es completa hasta que tiene lugar el acto de lectura y desciframiento (Duchamp).

Freud estimaba que la interpretación de obras de arte exige una cultura artística desarrollada, y en su célebre ensayo sobre Leonardo Da Vinci sostiene que, debía tomarse en parte como una ficción novelada. Lacan ha señalado que, en efecto Freud siempre ha marcado con

infinito respeto el hecho de interpretarlo y que ello no hacía de menos su valor artístico estricto. Hacia 1905 la teoría freudiana de la pulsión ya tenía forma clara y era parte de la investigación psicoanalítica. La disposición hacia el trabajo cultural de fuerzas extraordinariamente grandes, se debía al rechazo y la sublimación de pulsiones de carácter sexual. La pulsión, en efecto, puede desplazar su objetivo original sexual hacia otro objetivo psíquicamente conexo: esta es la capacidad de sublimación del hombre, sin la cual ninguna sociedad sería posible, por incapacidad de investir la energía pulsional en el trabajo productivo. El artista, junto con otros perfiles, sería capaz de gestionar y sublimar sus conflictos, de simbolizar aquello que la enfermedad mental le dejaría prisionero.

En la concepción común del arte y la experiencia estética, la contemplación artística nos proyecta a diario en un mundo de sueños, fantasía, imaginación, ensueños y belleza. Esta proyección impone un corte inmediato y un cercado: un corte de la obra en relación con objetos cotidianos, que nos rodean, y luego cercado, delimitación de la obra, que cierra sobre ella, que nos aísla del mundo en el que vivimos y es en sí misma un mundo: un mundo de fantasía marcado por el sello de la coherencia, la unidad, la integridad y la perfección. Y, sin embargo, al mismo tiempo, este corte la valla y no puede ser completamente consumido o completado. Si fuera realmente la intransitividad de la obra de arte la que cortara lo real, por una parte, su organización sistemática, intemporal y perfecta por otra parte, dejaría al espectador en una fascinación completa. La experiencia estética se convertía en una especie de liturgia, en la que todo el mundo estaría atrapado en su seno y envuelto, por y en una unidad superior, que no nos da nada acerca del mundo y de nosotros mismos. Peor aún, en esta liturgia, el mundo y nosotros mismos seríamos el objeto de cierta abolición una especie de omisión o de un olvido irremisible.

Comenzaremos con una definición de las nociones de fragmento y cotidiano, el seguimiento de la relación entre ambas y de su separación a partir de una disyunción para, finalmente, definir la posición de una hipótesis que guiará nuestras consideraciones. La más arriesgada la de que el arte occidental comienza por prohibir el fragmento y lo cotidiano pero que luego admite, por la transfiguración que el arte mismo provoca en la aprehensión de la realidad, por último, la quiere como tal, es decir, como la misma banalidad diseminada. Rechazar, redimir, deseo, estas son las tres etapas del arte en su relación con el fragmento y lo cotidiano. Estos momentos son cronológicos o históricos, pero que son, y por encima de todo, lógicos. Así pueden ser contemporáneos entre sí, se mezclan y se superponen en la misma obra o en el mismo artista. El fragmento se opone a la sustancia. A la noción de fragmento y los supuestos

metafísicos que él conlleva, le damos valor en las doctrinas del acto creativo y el goce estético. En él hay una negatividad fundamental.

En primer lugar habría que definir el fragmento. El fragmento es un fragmento de lo que estaba roto. De ello se desprenden varias consecuencias.

1) Todo fragmento es fragmento de alguna cosa. Pero extrañamente, no se refiere sólo a la parte sino que deja ver la unidad, refiere a ella en la que la parte está contenida. El marca una presencia (fracción) y una ausencia (la unidad) a la vez. El fragmento asume la pluralidad de fragmentos, y la unidad, de la que es una parte o una fracción. Pero hay que decir que esta unidad, o fragmentos no se refieren a la medida en que, en el fragmento, la unidad se acaba de romper. El fragmento por lo tanto lleva la paradoja de ser la transitividad, y al mismo tiempo intransitividad. El fragmento será el despliegue de la contradicción entre la idea que él conlleva de que ha sido fragmentado, la traza y la idea contraria, que ahora está cortado y separado de la realidad, que está fragmentado.

2) El fragmento no es un principio, se trata de un resultado. No domina el efecto de una deconstrucción controlada y metódica u operación de división, pero él es resultado no intencional, imprevisto y accidental, de una catástrofe y de una caída. El fragmento es lo que queda cuando la totalidad o el conjunto se han perdido, es decir, lo esencial se ha perdido. Por consiguiente, el fragmento no es una parte o un detalle en la medida donde la parte y el detalle poseen siempre una posición, una estructura o una función que convienen a las otras partes, a todas, al conjunto. La porción, la parte es determinada, el fragmento es indeterminado. En el Fedro, Platón compara la actividad filosófica o, en general, la de pensar metódicamente con el carnicero. Sin embargo, dijo, hay dos tipos de carniceros. El buen carnicero que corta la carne de acuerdo a las estructuras naturales internas del cuerpo animal, es decir, siguiendo las articulaciones, partes u órganos del cuerpo separadas y articuladas. El mal carnicero, que Platón llama "sacerdote", por el contrario, este cortador, que no tiene en cuenta la armonía y los pliegues de la realidad, hace el corte con el fin de obtener piezas que son sólo fragmentos o fragmentos necesariamente arbitrarios y dispersos en su indeterminación.

3) No es, por lo tanto, un valor peyorativo originalmente asignado al fragmento: el valor de nada, el significado de un resto, un trozo o una pérdida. El fragmento es un elemento sin autonomía e independencia, sin hacer referencia a lo que ya no es, un no-ser, antes de que fuera fragmentado o diseminado, tenía las principales determinaciones del todo, es decir, identidad, unidad y totalidad. O por el contrario, la independencia o la soledad del fragmento son el signo de su arbitraria, no porque sea el resultado de un corte, sino al contrario, la de un desgarrar. Hay entonces una pobreza ontológica, en el orden del ser, una insuficiencia teórica

en el orden del conocimiento, una deficiencia de la práctica, en el orden de la acción o producción) y un aspecto existencialmente miserable del fragmento. Del fragmento, de la existencia fragmentada, es decir, atomizada y dispersa o la existencia fragmentaria, es decir, discontinua e incompleta, nunca podremos comprenderla plenamente, ni el origen, con todo el fragmento es sólo un fragmento, ni la función, el lugar que ocupaba en el conjunto, la organización o el propósito. El horizonte de toda reflexión sobre el fragmento es así el de una irremediable pérdida catastrófica o irremediable falta: la pérdida y la falta de significado o sentido, es esencialmente la precariedad de hecho, de su incompletud. La falta de sentido es su precariedad debido a su insuficiencia, a su discontinuidad, a su indeterminación. La oscuridad y el vacío, su precariedad, son las propiedades esenciales de una obra, un conocimiento y una existencia fragmentaria, asociadas a la idea de que una matriz integral de la totalidad y de su inteligibilidad es imposible, dotada de un trabajo infinito perpetuamente aproximativo e incesantemente abierto. El fragmento se opone así a la sustancia en el sentido metafísico y filosófico del término: una realidad en la simplicidad, la unidad y la identidad que no necesita nada más que sí misma, que existe. En la metafísica occidental, Dios (lo bueno, lo bello y lo verdadero) es la sustancia. En la metafísica platónica, el lugar del fragmento, es la materia como negación, diseminación, indeterminación, opacidad pura y caos. Plotino dirá: " La materia es mala" (Plotino: Enéadas, 3b).

En consecuencia, es significativo que los pensamientos que se despliegan desde la consideración de un fundamento absoluto y substancial, traten de escapar de los fragmentos, de la brecha del significado y los sentidos de la realidad, y al vacío intersticial entre ellos. Es simétricamente importante, significativo, que los pensamientos que se elaboran a partir de una crítica de todo fundamento, de todo absoluto y de toda sustancia, sean necesariamente la experiencia asumida del fragmento, que es fragmente del discurso, de la obra o de la realidad, tomadas en sí mismo como fragmentado por definición.

Un ejemplo típico de esta segunda idea es la de Nietzsche, para quien la obra de arte es necesariamente fragmentaria, y se expresa por el fragmento porque Dios está muerto, las sustancias y el Absoluto son sólo ídolos huecos que se deben criticar y destruir con un martillo. Este pensamiento médico y belicista es un perspectivismo, cuyos valores no existen en sí mismo, sino que existen al contrario en el movimiento eminentemente variable por el cual los seres se insertan a la existencia y dibujan su propia perspectiva. La filosofía del devenir, de la multiplicidad, de la apariencia, de la creatividad, el pensamiento de Nietzsche rechaza sus mundos y acepta la imposibilidad de una síntesis sistemática para alabar al caos, lo fragmentario, lo incompleto, lacunar, que no son más pensados como antes de ser abolidos,

pero incesantemente recreados, reconducidos y superados. Asumir la existencia fragmentaria y multiplicada, tal es el poder del artista, siempre delante de sí mismo y siempre en equilibrio precario, construyendo y destruyendo la obra, por un exceso que la hace dinámica y explosiva. Esta es la explosión que Nietzsche reconoció una vez en la música de Wagner. Esta es la explosión que ya no reconocía en él por segunda vez, debido a su énfasis y su continuidad grandilocuente. Nietzsche dijo que la invención de la melodía continua en Wagner, molesto todas las condiciones fisiológicas de la música. Nadar, deslizarse, en lugar de caminar, bailar... "Perversión de la música que hizo que se pierda la discontinuidad, la escansión, la ligereza con la que la danza es capaz de producir fugaces equilibrios y desequilibrios lábiles. La danza es probablemente el modelo estético más potente para Nietzsche, ya que proporciona una sensación de múltiple, de libertad y de una temporalidad en la que la medida contiene un exceso, la continuidad una discontinuidad, la unidad una multiplicidad irreductible y proliferante, el equilibrio un desequilibrio, el pensamiento todas las energías conflictuales y mutantes del cuerpo: "Yo no podía creer que hay un dios que podía bailar ", dijo Zarathustra. El filósofo- artista que es Nietzsche dice que hay que " aprender a bailar con las palabras ", " Bailando con la pluma " para una escritura capaz de dispersar y fragmentar el pensamiento, por una ironía que destruye las certezas estables, las bellas significaciones armoniosas, es decir, las identidades fundadas ellas mismas en la identidad absoluta. La volatilización del sentido y el significado, que toma por modelo la danza, acepta el exceso y la irreductibilidad de la multiplicidad y su heterogeneidad, acepta la volatilización que tiene siempre sus raíces en el pensamiento presocrático. La mayoría de los autores psicoanalíticos sostienen que la creatividad en última instancia es un misterio (Spector, 1984, p.88). Proceso psíquico comprendido entre la "repetición" de vivencias, fantasías, comportamientos inconscientes y la generación de nuevos. Es entendida como un comportamiento intersticial, de aparición fugaz y siempre conectado a la energía de las pulsiones psíquicas.

Para el psicoanálisis las pulsiones, o mociones psíquicas, son energías, potencia, que buscan descargarse, realizarse de algún modo. Son la versión psíquica del instinto orgánico.

"La mayoría de los problemas de la creación y el goce artísticos esperan aún ser objeto de una labor que arroje sobre ellos la luz de los descubrimientos analíticos y les señale su puesto en el complicado edificio de las compensaciones de los deseos humanos" (Freud, O.C. V.VII, p.96). El misterio de lo creado es un problema fundamental que la Psicología no puede explicar, solo describir. Lo mismo ocurre con el hombre creador.

Una de las definiciones precisas de cultura la expone Freud en *El porvenir de una ilusión*: “Todo aquello en lo cual la vida humana se ha elevado por encima de sus condiciones animales y se distingue de la vida animal” (Freud, C.F,p.6). Agrega que “ella muestra al observador, dos aspectos. Por un lado abarca todo el saber y poder-hacer que los hombres han adquirido para gobernar las fuerzas de la naturaleza y arrancarle bienes que satisfagan sus necesidades; por el otro, comprende todas las normas necesarias para regular los vínculos recíprocos entre los hombres y, en particular, la distribución de los bienes asequibles” (Freud, C.F. p.68).

Estos dos aspectos: saber y poder-hacer y normas para regular los vínculos recíprocos, presuponen la existencia del lenguaje. Esta es la condición básica para la producción y transmisión de todo saber, así como para la existencia de leyes, reglas e instituciones. El lenguaje es lo específico de la especie humana. Solamente por él puede existir la representación, el símbolo y de este modo, la cultura. Por el lenguaje el hombre, a diferencia del animal, se anticipa a su propio devenir elaborando proyectos y no se limita, como el animal, a adaptarse a su medio para sobrevivir: lo modifica, lo transforma, lo altera radicalmente. El lenguaje hace del humano un animal insatisfecho, radicalmente desajustado y en conflicto con su mundo. Apoya en la palabra su malestar psíquico.

Hace más de dos mil quinientos años Sófocles incluyó en su tragedia *Antígona* un coro que reflexiona sobre lo humano: “Muchas son las cosas admirables, pero nada hay más asombroso que el hombre. Este atraviesa el blanquecino mar surcando las olas bramadoras cuando sopla el noto en el invierno, y fatiga a la tierra, madre de los dioses, la tierra inmortal, infatigable, que rotura de año en año con el ir y el venir los arados arrastrados por caballos. El ingenio del hombre apresa con sus redes el incauto linaje de las aves, las razas de animales salvajes de los campos y atrapa en sus mallas a los peces de los mares; domina en sus artes las fieras montaraces, y somete al apretado yugo al caballo de velludo cuellos y al toro infatigable que habita en las montañas. Fecundo en recursos, ha aprendido por si mismo la palabra, el alado pensamiento, los modos de vida ciudadano y a escapar del rigor de los hielos, mal refugio en la intemperie, y a evitar el azote de las lluvias. De ningún medio carece en su camino para aquello que puede sucederle. Del Hades solamente no tendrá evasión posible, aunque haya inventado la manera de evitar las dolencias más rebeldes. Poseedor de tan sabios y tan hábiles recursos, como nadie hubiera imaginado, se dirige unas veces a lo malo y otras a lo bueno” (Sófocles, 2002, pg.77).

El rasgo más humano que el coro deja implícito es el asombro que causa lo humano en el hombre mismo. Asombro que aparece en un conjunto de matices que van desde la fascinación al terror ante un ser de excepción y que lleva a concluir que la característica fundamental que

nos distingue a los humanos es asombrarnos los unos de los otros. Junto a esto la presencia de una dimensión inherente al lenguaje que no es la simple satisfacción de la necesidad sino el goce. Lo que distingue al hombre no es la condición de ser creado a imagen y semejanza de lo divino, sino más bien, comparado con otros seres, su imperfección; no algo con lo que cuente sino algo que le falta. Su carácter incompleto, de ser en falta, está en la base de su perenne inconformidad que hace de él un innovador, un transformador, un creador.

No hay creación sino a partir de una falta: falta en lo humano una naturaleza determinada por la realidad biológica, falta también un lugar predeterminado en el orden del universo y, por lo tanto, la posibilidad de un ajuste automático con el medio que lo circunda. Así la relación del ser humano con el mundo carece de la armonía que le permite al animal una perfecta adaptación a su medio. La causa de esta imposibilidad está en el lenguaje cuya existencia abre un abismo entre la palabra y la cosa nombrada, entre el ser y la representación. El lenguaje es causa cuyo efecto es el sujeto, hablado por las estructuras culturales antes que hablante. Sujeto dominado por la palabra que habla en él, antes que amo y señor de esta. El sujeto solo puede llegar a ser tal en el universo del lenguaje del cual es su criatura. “El hombre habla pues, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre” (Lacan, 2010, pg. 265).

La creación artística además de conectar con este rasgo del lenguaje (ser en falta del sujeto) liga también con otro fundamental del ser humano que es consecuencia del lenguaje: saberse mortal, poseer la certeza de la muerte como único seguro en su vida y anticiparse de esta manera al momento de su acaecimiento.

La obra creada, en este sentido no es el objeto hecho para ser consumido y desaparecer, sino para durar, mucho más allá de la existencia de su creador. Hay entonces una relación estrecha entre creación y muerte en la medida en que sin esta última como trasfondo la primera sería imposible. La muerte es condición esencial de cualquier creación; no es solamente el punto final; está presente en todo momento y desde el inicio porque el lenguaje hace del cuerpo viviente un sujeto que puede tener una existencia en el mundo simbólico al precio de imponerle una distancia imposible de eliminar, con este mundo. Fondo mortal del que todo lo que hace vivir brota y distancia con el mundo que elimina la existencia de un objeto que restablezca totalmente la distancia con este mundo. El objeto que podría completar, constituir la unidad plena y total con el mundo, la armonía con él y el hombre: falta (Bataille, p. 289).

6.2 - Interés del Psicoanálisis por el arte y la estética.

El propio Freud reconoce que se le escapa el lado formal del arte, reservado a los teóricos de la estética. Trata de estas temáticas en contados análisis: sobre la *Gradiva* (1906), Leonardo da Vinci (1910), el Moisés de Miguel Ángel (1914) Goethe (1917-1930), Dostowiewski (1927). El arte traspasa los umbrales psicoanalíticos bajo el marchamo de una producción psíquica, con la buena compañía de los cuentos y los mitos.

Desde la *Interpretación de los sueños* (1900) se intentan explicar estas actividades simbólicas a partir de una teoría de la interpretación, en la cual la obra artística es considerada como un texto a descifrar.

El arte junto al mito y a la poesía, es escogido por las personas como formaciones, satisfacciones sustitutivas y como actividad psíquica dedicada a la satisfacción sustitutiva de los deseos reprimidos, desde un retorno de lo reprimido que anticipa el goce y el disfrute.

Las fuerzas impulsoras del arte, escribe Freud, son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de instituciones. Básicamente la creación artística queda legitimada por este retorno de lo reprimido, por su capacidad para mitigar lo repulsivo de tales deseos insatisfechos, por desvelar fuentes ocultas de la liberación de los instintos. El artista, afirma Freud, es un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de sus instintos (pulsiones) por ella exigida en primer término, y deja libres en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. “Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a dotes especiales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de toda la realidad” (Freud, S, *Los principios del suceder psíquico*, O.C, Amorrortu, 1992)

El quehacer artístico queda justificado en base a aquello a lo que sustituye: los deseos inconscientes y reprimidos. “Las satisfacciones sustitutivas como nos las ofrece el arte, son frente a la realidad, ilusiones, pero no por ello menos eficaces psíquicamente, gracias al papel que la imaginación mantiene con la vida anímica” (Freud, S, *El Malestar en la Cultura*. Ob. C). El arte, a pesar de reconocer sus limitaciones, se alía con la ilusión, convive con la imaginación, se enfrenta con el principio de realidad. Si en un primer momento el artista se aparta de la realidad, ante las renunciaciones impuestas por esta, retorna de nuevo a ella desde el mundo imaginario de la fantasía, instauro una nueva especie de realidades, es decir, propone una tercera realidad a partir de dos principios separados.

El arte es un camino de retorno desde la fantasía a la realidad, y en la fantasía. En él consumen su existencia ilegal los deseos reprimidos por el principio de realidad.

A estas alturas no es necesario insistir en el enorme impacto que ha ejercido Freud en el arte y la literatura del siglo XX desde el Dadaísmo y el Surrealismo hasta la actualidad. No sólo en la incidencia de ciertas nociones psicoanalíticas, como los sueños, el azar, la asociación libre, el automatismo psíquico, la catársis, la libido, etc, sobre los diversos movimientos artísticos. Sobre todo, referidos al papel que desempeñan los procesos de elaboración onírica y psíquica en las teorías actuales de interpretación y de la función estética.

6.2.2 - Teoría freudiana del Inconsciente y la creatividad.

Freud elabora sobre el proceso creativo una teoría completa, aunque no sistemáticamente expuesta, aparece dispersa en multitud de trabajos: “*El poeta y la fantasía*”(1908), “*Los dos principios del suceder psíquico*”(1911), “*El interés del Psicoanálisis para la Estética*”(1913), “*La interpretación de los sueños*”(1900), “*El chiste y su relación con lo inconsciente*”(1905), “*Introducción al narcisismo*”(1914), “*El Yo y el Ello*”(1923), “*La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*”(1908) y “*Nuevas aportaciones al Psicoanálisis*”(1923).

La obra de arte en general, como toda producción cultural, surge en el inconsciente del sujeto y posee mayoritariamente un origen sexual, sobre el cual actúa el mecanismo de la represión. La represión es un mecanismo de defensa del Yo, es una operación mediante la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente: representaciones, pensamientos, imágenes, recuerdos, unidas a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de la pulsión, que por sí misma procuraría placer, amenaza con provocar displacer en relación con otras instancias (el Super-Yo y/o el Yo).

Freud afirma que las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen de la represión de los elementos de excitación sexual, que no están destinados a la satisfacción genital, sino a procurar placer por otros caminos, desviados de su finalidad primariamente sexual (Freud, S, *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*, O.C.T.XVI, 1992, Amorrortu.).

Sobre este material, de origen sexual pero reprimido, actúa el mecanismo de la sublimación, la cual lo transforma en cultura, en material aceptable socialmente. La sublimación es el proceso psíquico que explica actividades humanas aparentemente no relacionadas con la sexualidad, pero cuya fuente primaria es la pulsión sexual. La pulsión sexual se sublima derivándose hacia un nuevo fin no sexual, hacia objetos social o moralmente valorados. Las

principales actividades sublimadas descritas por Freud son la actividad artística y la investigación intelectual.

La transformación de una actividad sexual en una actividad sublimada (dirigidas ambas hacia objetos exteriores, independientes), necesita un tiempo intermedio: el de la retracción de la “libido “o energía erótica. La libido en este tiempo intermedio se retrae sobre el Yo, lo cual hace posible su desexualización. La energía del Yo es desplazada y sublimada, es así susceptible de reorientarse hacia actividades no sexuales. Este repliegue de la libido sobre el creador le parece a Freud imprescindible para toda actividad artística: es su base misma. Sobre ella van a actuar otros mecanismos de defensa del Yo, que Freud estudia a propósito del sueño en *La interpretación de los sueños*: la figuración, el desplazamiento, la condensación, la sobredeterminación, etc. Estos mecanismos también forman parte de la creación artística.

6.2.3-Origen sexual de la creatividad.

Toda posible armonía con el mundo está perdida desde el comienzo mismo, el objeto que podría completarlo para constituir la unidad plena y total, falta. Esta es precisamente la tesis propuesta por Freud en 1905 en *Tres ensayos de teoría sexual*, cuando introduce el concepto de pulsión sexual que distingue del instinto: mientras que éste es un comportamiento predeterminado que se repite conforme a modalidades estereotipadas en cada especie y se caracteriza porque su objeto es siempre el mismo, la pulsión en cambio, carece de esa fijeza y su objeto es absolutamente variable. Nunca determinado de antemano sino definido en función de los avatares de una historia singular. Con este concepto, la idea que el ser humano tiene con su mundo sufre una subversión radical: lo propio de lo humano es la ausencia del objeto que asegure la satisfacción plena; pero además no hay un estándar idéntico para todos los miembros de la especie que inexorablemente deban cumplir. Las nociones de comportamiento normal y patológico reciben así un cuestionamiento contundente.

A diferencia del instinto, la pulsión carece de un saber inequívoco de lo que conviene para su satisfacción. Por esto, en principio, cualquier objeto puede ser objeto de la pulsión, lo que significa que ninguno es el objeto adecuado, normal, completamente ajustado a ella. La sexualidad humana a diferencia de la animal, no tiene un modo de satisfacción preestablecida e idéntico para todos, y al no encontrar el objeto que asegure esa plena satisfacción es una fuerza constante, nunca apaciguada.

Lo propio de la sexualidad en el ser humano, como lo señala Freud, es que no posee vías de satisfacción únicas idénticas para todos y determinadas desde un principio por la constitución

orgánica del individuo. Los modos singulares en que se produce el ingreso de cada sujeto en el lenguaje con la consiguiente pérdida de la posibilidad de la satisfacción “total” determinan la singularidad de cada uno en lo que se refiere a su sexualidad.

Precisamente este carácter plástico de la pulsión que puede hallar satisfacción en objetos diferentes de lo que comúnmente se llama la pareja sexual lleva a Freud a introducir el concepto de sublimación. Con este fundamento propone una definición del concepto: “La pulsión sexual(...) pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir un menoscabo esencial en cuanto a intensidad .A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se la llama la facultad para la sublimación”(Freud,1979,p,168) . La energía necesaria para la creación es de naturaleza erótica. Es *Eros*, el instinto de vida y no la agresiva, el instinto de muerte, quien suministre la materia prima psíquica para la creatividad en el arte.

La cultura y el orden social, dice Freud en *Tótem y Tabú* y en *El porvenir de una ilusión*, serían mecanismos de defensa desarrollados por el hombre para frenar y canalizar los impulsos instintivos originarios. Sin embargo, de algún modo los instintos siguen actuando y cuando no pueden satisfacerse o ser reprimidos, un nuevo mecanismo es llamado a intervenir: la sublimación. Fruto de la sublimación son el arte, la moral, y la creencia religiosa. Sin embargo tampoco los productos sublimales pueden satisfacer plenamente la sed humana de placer; lo que a lo sumo se consigue es transferir al grupo social los problemas propios del individuo; de ahí que la sociedad viva bajo la perpetua amenaza de la neurosis colectiva.

6.2.4-Teoría de la sublimación.

Freud recurre de esta manera al concepto de sublimación para explicar diferentes actividades que estarían motivadas por un deseo que no apunta de modo manifiesto a una meta sexual: la creación artística, la investigación intelectual y en general, todo aquello a lo que la sociedad concede un alto valor, como se desprende de la relación entre el término sublimación con el adjetivo sublime. En tanto que sublimación de impulsos originarios, el arte es una realidad aceptada y una realidad en la que símbolos y formaciones sustitutivas pueden, gracias a la ilusión artística, expresar libremente las emociones verdaderas. Desde este punto de vista “constituye un reino intermedio entre la realidad, incapaz de actualizar los deseos y el mundo

de la fantasía que los realiza”, en el cual las tendencias de omnipotencia de la humanidad primitiva permanecen en vigor.

Desde el artículo sobre la represión (1915) Freud insiste que en semejante proceso sublimador se crean formaciones sustitutivas, satisfacciones sustitutivas, que se convierten en signos de ese retorno de lo reprimido, de las representaciones inconscientes reprimidas.

El hombre crea, elabora algo nuevo en diferentes campos como las artes y las ciencias; pero también desarrolla diferentes actividades y produce obras que parecen sin ninguna relación con la vida sexual cuando en realidad tienen una fuente sexual y están impulsadas por energías de la pulsión sexual. La posibilidad siempre vigente de cambio de objeto de la pulsión permite ese pasaje a otra satisfacción que es distinta de la sexual aunque siempre relacionada con ésta última; así, la sublimación “consiste en que la aspiración sexual abandona su meta dirigida al placer parcial o al placer que procura el acto de la procreación, y adopta otra que se relaciona genéticamente con la resignada, pero ya no ella misma sexual, sino que se la debe llamar social” (Freud, T:XVI, O.C.Amorrtu,p. 314). Con este fundamento Freud propone una definición del concepto: “Distinguimos con el nombre de sublimación cierta clase de modificación de la meta y cambio de vía del objeto en la que interviene nuestra valoración social”. Como se observa, la valoración social de la actividad o la producción es esencial para definir el concepto.

No obstante que esta formulación freudiana se ha convertido en lugar común, varias son las preguntas que abre. Las pulsiones se sublimarían en la medida en que su meta se desvía hacia aquello socialmente valorada. Si esto es así existiría entonces la posibilidad de una satisfacción directa de la pulsión y la sublimación sería consecuencia de que esa forma de satisfacción estaría prohibida por la sociedad. La cualidad sublime del objeto creado o de la actividad no se debe a alguna propiedad de estos o a la valoración social(es un hecho siempre comprobable que las sociedades han rechazado y rechazan muchas obras de artistas, producciones científicas, manifestaciones eróticas, etc) sino a la posición del sujeto creador y receptor con respecto al objeto creado. Lacan aporta en este sentido una definición de la sublimación “elevar un objeto a la dignidad de la Cosa”, es decir colocado en el lugar del vacío esencial del ser, en el lugar de la falta, del hueco engendrado por el lenguaje.

La creación bordea entonces el lugar de la nada que es también el de la verdad, verdad que ella dice bajo la forma de una ficción que cierra el contorno del abismo. Crear es hacer desde el lenguaje la experiencia de los límites en una aproximación a la verdad. Como dice Kafka “El arte vuela alrededor de la verdad con la decidida intención de no quemarse en ella”. Lo

sublime del acto creador es esa transposición del umbral de las seguridades confortables que gobiernan la cotidianeidad.

6.2.5-La fantasía. Juego y creación artística.

En *El poeta y la fantasía*(1908) , elabora Freud la idea de que igual que el juego del niño es duplicación fantaseada de cuanto los adultos hacen y al niño le está vedado, así también la fantasía del hombre adulto: cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria.

Entre la fantasía del creador y la del no creador no hay diferencia de naturaleza: ambas giran en torno a la ambición y al erotismo. Pero frente a la crudeza de las fantasías del hombre corriente, que nos producirían desagrado, las del artista nos resultan placenteras, atractivas. El artista(poeta) mitiga el carácter egoísta del ensueño diurno mediante modificaciones y ocultaciones además de seducirnos por medio del placer preliminar de la forma artística . En este texto nos sugiere Freud que el artista (literato)introduce una distancia entre sus fantasías y el producto de ellas , y que esa distancia ,además de embellecer y elevar la obra, es lo que permite al receptor aceptarla con placer, e incluso no llegar a percibir la fundamental coincidencia entre sus fantasías y las del creador.

Al sintetizar la teoría de Freud sobre la creatividad, nunca expresada como tal y sí extraída a retazos de varios escritos, no debemos omitir una curiosa cita de una carta escrita por Schiller (1795-1805) el gran filósofo poeta, donde explicita la importancia que tiene la “suspensión de la actividad racional” durante la etapa de inspiración. Y que este proceso de creatividad se articula en una “intensificación de la atención del creador sobre sus percepciones psíquicas, y una exclusión de la crítica”, “para muchas personas no parece ser fácil adoptar esta disposición a las ocurrencias libremente emergentes en apariencia y renunciar a la crítica que sobre ellas ejercen en todo otro caso”. Según Schiller, comenta Freud,es también una tal disposición condición de la producción poética. Es de fundamental importancia una tal suspensión de la consciencia crítica.

6.2.6-La inspiración.

Para todo el Psicoanálisis en sus diversas ramas y escuelas, la inspiración artística tiene un claro origen: el Inconsciente del artista. El Inconsciente es el nombre técnico de la musa. El concepto de Inconsciente es el eje de todo el Psicoanálisis, el punto de partida de toda sistemática. Podemos definirlo brevemente como aquel lugar del psiquismo humano que posee las pulsiones innatas y los contenidos reprimidos por el individuo, contenidos a los que no tiene acceso su Consciente. Estos contenidos son representantes de las pulsiones (la libido, la agresión) y están regidos por los mecanismos de defensa específicos del Yo, sobre todo por la represión, la condensación y el desplazamiento.

Los contenidos reprimidos, fuertemente cargados de energía pulsional, buscan dar un rodeo en la consciencia y en la acción (retorno de lo reprimido) pero sólo pueden acceder a la Consciencia después de haber sufrido la deformación de la censura. Se manifiestan entonces bajo la apariencia de una formación de compromiso: sueños, fantasías, síntomas, lapsus, etc. Puesto que el retorno de lo reprimido y su complemento, la formación de compromiso (sueños, son procesos fundamentales en la creación artística. El retorno de lo reprimido consiste en que los elementos que han sido reprimidos pero nunca anulados por la censura, tienden a reaflorescer en la Consciencia, si bien dando un rodeo, de manera deformada. La formación de compromiso es el producto de ese rodeo, o modo desviado que adopta lo reprimido para hacerse presente en la consciencia: el sueño, el símbolo, el lapsus, el síntoma, el chiste y en general cualquier producto del Inconsciente. La obra de arte que vehicula tantos elementos inconscientes del creador puede ser considerada toda ella un magno retorno de lo reprimido o bien puede ser considerada un amplio conjunto de elementos reprimidos que retornan. En su resultado final es una formación de compromiso entre dos tendencias contrapuestas: la necesidad de expresión del creador (regido por el principio de placer) y el control de su Yo y Super-Yo (regidos por el principio de realidad). La inspiración tiene su origen en el Inconsciente del artista que es una instancia de la personalidad; es algo absolutamente individual, personal. Y que representa el lado oculto de un ser humano, el depósito de sus pulsiones, de sus deseos y temores más secretos.

Freud llegó al descubrimiento del Inconsciente mediante su práctica clínica, estudiando las resistencias de sus pacientes. Sin embargo, el nombre mismo de Inconsciente y su función como fuente básica de la inspiración ya aparecen en las reflexiones del maestro de la teoría literaria romántica, F.Schiller. Para este autor, el punto de partida de la creación literaria es lo inconsciente. Contiene además en germen la idea maestra en la teoría literaria de Freud: el punto de partida en el poeta es el Inconsciente. Hay que señalar que Schiller habla de lo

inconsciente y Freud del inconsciente: la nebulosa inconsciente se ha concretado en un lugar intrapsíquico.

6.2.7- Psicología del creador.

¿Qué cualidades personales debe poseer el artista para que surja la creación?

La psicología de los artistas no suele ser abordada de forma sistemática en la bibliografía psicoanalítica. Para la segunda generación de románticos alemanes y filósofos del momento, tal como Schopenhauer, afirman que el genio es un ser inspirado, inconsciente e instintivo.

Algunos de los rasgos que se han mencionado sobre esta psicología, hablan de una gran empatía con los otros y con su propio mundo interno. Además de la disminución de las diferencias individuales durante el período de creatividad. En los períodos de creatividad el sentimiento de plenitud es el imperante. Una comunicación fluida entre el mundo externo y el mundo interno del artista, en las dos direcciones. Este rasgo suele distinguir a las personas que sienten el arte y a las que pueden crearlo.

Los creadores poseen mayor independencia afectiva respecto a las vicisitudes de los cuidados familiares. Suelen manifestar relaciones objetales fluidas, empáticas con el mundo. La capacidad de los creadores para sentir dentro de sí el mundo externo, y por tanto para crear, les protege contra la soledad y el aislamiento, a pesar de su dificultad para establecer y/o mantener relaciones de objeto personales y que va unido a cierta precocidad de experiencias mundanas. Arroja la consideración más o menos generalizada de que la persona del creador importa poco para la obra, ya que el Yo que crea es distinto al Yo biográfico.

La creatividad hace surgir un mundo lleno de empatía, tiene también una función protectora del Yo, donde el interior del artista comunica de forma segura con el exterior y sus impulsos (Ello) con el Yo y con la instancia moral (Super-Yo) sin fronteras ni conflicto.

Muy examinado en cambio, dentro de la literatura psicoanalítica, ha sido la relación entre neurosis y creatividad. El problema del genio siempre ha atraído y provocado una gran cantidad de teorías y reflexiones. No es solo atracción sino también angustia lo que el hombre genial suscita entre los demás. Ambas motivadas por la diferencia del genio respecto al resto de los hombres. No puede ser entendido a partir del nivel corriente de la experiencia y se convierte en algo inquietante, participa así del destino de todo lo completamente “otro” y ajeno.

6.2.7.1- El receptor, el proceso de recepción.

La re-creación o proceso de recepción de la obra de arte, se explica por la Identificación. En la recreación hay comprometida una gran actividad psíquica, en cambio la Identificación es un proceso pasivo. Se trata de una identificación inconsciente con el artista. Surge un proceso psicológico afin al experimentado por el artista en la creación. Ocurren desplazamientos en el plano psicológico iguales a los que se dan en el artista. En el público el orden es el inverso al del artista. El va desde la consciencia, la percepción de la obra de arte, a la elaboración preconscious y a las repercusiones sobre el Ello.

El proceso re-creador es opuesto al creativo pero de iguales componentes: desplazamiento de energía (catexias), trabajo preconscious y orientación hacia el inconsciente. El núcleo del proceso reside en el desplazamiento de cargas de energías entre los distintos sistemas psíquicos: es decir del Super Yo al Yo y de este al Ello, y en la función del Yo durante tales desplazamientos, la fascinación inmovilizadora de la Identificación con el artista y con la obra de arte. Como segunda fase, pero esta ya activa, la re-creación en el espectador, de la obra de arte.

Todo el Psicoanálisis considera la Identificación como el mecanismo básico e imprescindible de la recepción de la obra de arte. Si no hay identificación el receptor rechaza la obra: por inverosímil, aburrida, insoportable, etc. Freud analizó esta cuestión a propósito de la fascinación y el horror que provoca en nosotros Edipo Rey y Hamlet. Reconocemos en los protagonistas nuestros deseos infantiles reprimidos y olvidados. Nuestro inconsciente individual comunica a través de la obra y sus protagonistas con el inconsciente del autor.

La mimesis, todo el tema de la ficcionalidad es la fuerza que une a través del texto u obra de arte, al autor y al receptor. La distancia permite al receptor situar la obra como texto u obra de ficción, simulacro artístico separado de la realidad, opuesta y complementaria a la Identificación.

6.2.8- El goce estético

Freud establece un paralelo, una continuidad, entre el placer sexual y el placer estético. Él va a dejar claro que la estética es un affaire, un tema del placer. Por tanto un tema de la tensión pulsional y su descarga. Poniendo de relieve la importancia de la constitución de la sensibilidad y su transformación en sensualidad (sensorialidad sexual). Aquello que caracteriza el placer preliminar puede ser designado como sensualidad (Freud, *Tres*

Ensayos). Es esta sensibilidad la que da paso o se transforma en sensualidad, cuando no se contenta solo con dar información sensorial. El placer estético no es otra cosa que una sensualidad que se comunica a todos.

Esta sensualidad, sexual o estética, es sin embargo sexual y estética; ya que toma el placer de la tensión, como expansión de un sujeto. Ella se hace placer de desear. Esta sensualidad sostiene el placer de desear. Esta es la analogía freudiana entre placer sexual y placer estético. El goce estético se sostiene en el placer de desear.

Freud antepone una analogía entre el placer preliminar sexual y la forma estética calificada de primer placer. La forma estética, en su calidad de mediadora y preparatoria, conduce la seducción. La forma estética es ella misma o procede de una fuerza de penetración que lleva “el alma”. Remarca el placer de la forma constituido por el placer estético. Placer/displacer es el denominador común de todas las actividades estéticas.

El goce estético se constituye en el quiasma, en la intersección, de dos estéticas: la sensual y la artística. No se debe reducir ni a una sensualización del arte ni a una estetización de *Eros*. El arte como tal no aparece en los destinos de las pulsiones (la sublimación); pero en él se privilegia el momento de la tensión más que el de la obra ya formada. El saber del arte se conforma como un diseño, como un esquizo, o boceto, no como un lenguaje, que pone en relación el sexo y el sentido de la belleza.

Freud distingue dos componentes en el placer estético: un placer libidinal que proviene del contenido mismo de la obra. Por otro lado un placer procurado por la forma que se ofrece a la percepción, no como objeto real, sino como objeto intermediario, a propósito del cual son autorizadas conductas y pensamientos en el sujeto, de las cuales no tendrá que rendir cuentas a la censura psíquica individual. Está en función del desvío de la pulsión entorno a la realidad. Freud la llama “prima de seducción”, aquello que la obra nos ofrece en virtud de su solo estatuto estético. Esto le lleva a privilegiar el sujeto de la obra, el motivo de la misma, detrás del cual se esconde una escena inaccesible.

En el goce estético interviene el lenguaje de manera muy intensa. El lenguaje cobró virulencia con toda la fuerza intuitiva de sus raíces vitales y penetró en el sutil artificio descriptivo de la fenomenología husserliana. Era inevitable que el lenguaje mismo se convirtiera en objeto de su autocomprensión filosófica. Cuando ya en 1920, Heidegger, empezó a meditar sobre qué significaba «mundear», aquello fue una invasión en el lenguaje de la metafísica, un lenguaje sólido, pero enteramente alejado ya de sus orígenes. Y significó a la vez un acontecimiento lingüístico y el logro de una comprensión más profunda del lenguaje mismo. La atención que

dedicó el idealismo alemán al fenómeno del lenguaje desde Humboldt, los hermanos Grimm, Schleiermacher, los Schlegel y por último Dilthey, y que dio un impulso insospechado a la nueva lingüística, sobre todo al lenguaje comparado, quedó siempre en el marco de la filosofía de la identidad. La identidad de lo subjetivo y lo objetivo, de pensamiento y ser, de naturaleza y espíritu se mantuvo hasta la filosofía de las formas simbólicas inclusive, entre las que destaca el lenguaje. La última culminación de la obra sintética de la dialéctica hegeliana, a través de todas las contradicciones y diferenciaciones imaginables, restablecía la identidad y elevaba la idea aristotélica primigenia del *noesis noeseos* a su más pura perfección. Así lo formuló de modo llamativo el párrafo final de la Enciclopedia de las ciencias filosóficas de Hegel (Gadamer, 1986: pp. 234-236).

6.3-Pensamiento del signo, lenguaje plástico y lo Originario.

En la estética pauperista se despliega un verdadero pensamiento del signo. En ella una multitud de significantes (basuras, chabolas, barraquismo, miserias, desechos, etc) adquieren significación a través de un pensamiento de signos y del signo. Del reciclado de la basura en la construcción de obras de arte, deriva en consecuencia una reflexión sobre los asentamientos externos a las ciudades, no sujetos a la pauta urbanizadora. Las imágenes son innumerables dentro de un vasto arco ideológico que recorre desde la retícula que ordena las chabolas en la cándida *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1951) al ominoso barraquismo vertical de *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002). La vivienda miserable se esconde tras los nombres de chabola, *favela*, *shantytown*, *bidonville* o *gecekondus*, que responden a una misma realidad de degradación social. Otras propuestas sugestivas son las que investigan las posibles soluciones habitacionales que satisfagan a todos los ciudadanos, incluido el segmento de los que no tienen recursos: enmarcados entre la anarquitectura y el situacionismo de los años sesenta son los trabajos de Angustias García e Isaías Griñolo, *Mobiliario urbano para fronteras* (2002), y más aún los del arquitecto Santiago Cirugeda y sus *Recetas urbanas* (1996-2010), que aprovechan resquicios normativos para implantar edificaciones parásitas en las construcciones establecidas legalmente. Otra forma de acción es insertar violentamente en el sacro espacio institucional las chabolas que reconstruye en los museos Marjetica Potrc en *House with Extended Territory* (2003); también son significativos los fotomontajes de desechos arquitectónicos realizados por Dionisio González, quien propone una mezcla estilística de rascacielos y asentamientos miserables en *Cadáveres exquisitos* (2004). Se introducen signos,

distintos ámbitos de significación en el arte. Pero analicemos estas diferencias (Moriente, D, art. Internet, pauperismo y márgenes).

Existen unidades y diferencias en torno a las ideas relativas al signo, entre Heidegger y Deleuze. Para el análisis de ello el primero desarrolla la idea de *Destruktion* y de semiótica el pensador francés, o de regímenes de signos. Ambos coinciden en la preponderancia del signo, en su gran potencia destructora como índice de toda creación posible de significaciones. Después del breve análisis del concepto de fragmento y los supuestos metafísicos, hecho en páginas anteriores, que dirigen el valor que le damos a ellos, en las doctrinas del acto creativo y el goce estético, hay que reconocer en él una negatividad fundamental. La multiplicidad, la heterogeneidad, la indeterminación, la brecha de corte y vacío hacen de un fragmento el principio de negación, un principio, que se desarrolla a través de la negación de todo principio. “Este principio se puede rechazar, negar como es el caso de los pensamientos sistemáticos que tienden a igualar la totalidad del pensamiento a la totalidad del mundo. También podemos aceptar, el consentimiento y hasta la falta de un pensamiento crítico escéptico, y el pensamiento feliz que intenta ensayar, en el sentido de Montaigne, es decir que trata y examina, revisa, el movimiento general de la realidad, así como la imposibilidad de la comunicación, para ser su identidad, la ironía de un pensamiento discontinuo que sabe que no tiene base. La invención de la escritura en una cultura marca un estado de evolución de la sociedad y del desarrollo social, económico e intelectual de la misma. La tesis tradicional o más bien clásica de la metafísica nos dice que una vez establecida la diferencia ontológica (que nos permite distinguir entre el ser y los entes) debemos postular la reciprocidad entre el ser y lo uno. Este axioma nos dice que a pesar de la multiplicidad de todo lo que se presenta (los entes) lo que presenta la presentación (el ser) es uno o como dice Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* “Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un sólo y mismo Océano para todas las gotas, un sólo clamor del Ser para todos los entes” (2002, p.446). Lo que permite explicar el orden del cosmos. Idea que matizará Badiou: no obstante, plantear que el ser es lo uno, no es sólo negar que lo que no es uno, lo múltiple, no es, idea que, como diría Aristóteles, repugna al pensamiento, además significa reintroducir lo divino en la especulación desacralizada de la filosofía y someter la ontología a la onto-teo-logía. Si bien nos interesa en este momento tomar más detenidamente a Deleuze y su pensamiento del signo, el que no es muy diferente al de Heidegger. Desde lo pensado por Heidegger se abre la posibilidad de un pensamiento francés post-estructuralista. Es un pensamiento desde el afuera mismo de las categorizaciones lógicas abstractas. La categoría de lo “real”, lo

perteneciente al mundo de la realidad, viene definido por el uso de este tipo de escritura, lo que nos abre una ventana extremadamente ilustradora sobre la percepción del mundo y su configuración como objeto del conocimiento por el uso de las lenguas. Se pueden utilizar igualmente dos términos, Semiótica y Semiología, para referirse a la ciencia que estudia los signos, pero aunque es válido, existen algunas diferencias entre estas dos. Una semiótica es un régimen de signos que pone en marcha al lenguaje. Podríamos mencionar una especie de pluralismo semiótico y el nuevo gobierno de los signos. El signo está compuesto de diversos regímenes o sistemas que estrictamente son los que hacen posible su existencia, es el lenguaje, como sistemas de signos, el que se constituye por operaciones lingüísticas de características tales que contradicen una pregunta sustantiva, la pregunta por su esencia. Al contrario, su fundamento es su agenciamiento, su esencia es su operatividad. Derrida se centra en el lenguaje. Sostiene que el modo metafísico o tradicional de lectura produce un sinnúmero de falsas suposiciones sobre la naturaleza de los textos. Un lector tradicional cree que el lenguaje es capaz de expresar ideas sin cambiarlas, que en la jerarquía del lenguaje escribir es secundario a hablar, y que el autor de un texto es la fuente de su sentido. Su fundamento, si se quiere, es superficial, se ejecuta, es un efecto: el lenguaje, como legalidad de la palabra, no existe fuera de los regímenes que lo hacen posible.

Para Félix Guattari el capital es mucho más que una simple categoría económica relacionada con la circulación de bienes y la acumulación. El capital, para Guattari, es más bien una categoría semiótica que concierne a todos los niveles de la producción y a todos los niveles de estratificación de los poderes. Según una definición de este autor, que se remonta a los años setenta el capital es un operador semiótico.

Las componentes semióticas del capital funcionan siempre sobre un doble registro. El primer registro consiste en la "representación" y en la "significación", las cuales se organizan mediante semióticas significantes (la lengua) con vistas a la producción del "sujeto", del "individuo", del "yo". El segundo es el registro maquínico organizado por semióticas a-significantes (tales como la moneda, las máquinas analógicas o digitales de producción de imágenes, sonidos e informaciones; las ecuaciones, las funciones, los diagramas de la ciencia; la música; etc.) que "pueden poner en juego signos que tienen un efecto simbólico o significante, pero cuyo funcionamiento propiamente dicho no es simbólico ni significante". Este segundo registro no se dirige a la constitución del sujeto, sino a la captura y la activación de elementos presubjetivos y preindividuales (afectos, emociones, percepciones) para hacerlos funcionar como piezas de la máquina semiótica del capital. En los mundos que transitamos,

en las situaciones que habitamos, en medio del entramado de cuerpos y lenguajes que componen nuestra existencia, emerge una excepción, un acontecimiento. Su aparición coincide con su desaparición. Pero queda una huella. Una huella mundana, que abre la posibilidad de decidir sobre las consecuencias situacionales del acontecimiento. Badiou llamará “sujeto” a la orientación general de estas consecuencias sobre un cuerpo (es decir, sobre una configuración mundana apta para funcionar como soporte del formalismo subjetivo). Tal vez, lo que está en juego es la producción de un nuevo presente. Cierta figura subjetiva propondrá ser consecuente con el acontecimiento y su huella. Se trata del sujeto fiel. Hablamos aquí de identidades sociales precarias y que duran poco tiempo. Otra modalidad subjetiva intentará negar ese presente, negar la potencia inmanente de su posibilidad, las que entendemos como identidades estables. Es el sujeto que reacciona frente a lo precario, un sujeto reactivo. Finalmente existirá otra posibilidad subjetiva, consistente en la ocultación del presente detrás de una corporalidad (etnia, raza, nación, comunidad) presentada como plena. Será el caso del sujeto oscuro sólo sostenido en la escisión de sí mismo, de su identidad individual. Proceso que viene demarcado por las funciones de sujeción social y de alienación subjetiva de las semióticas significantes

El sistema capitalista produce y distribuye, a través de la representación y la significación, roles y funciones; nos equipa con una subjetividad y nos asigna una individuación (identidad, sexo, profesión, nacionalidad, etc.), de manera que todo el mundo está apresado en una trampa semiótica signifiante y representativa. Esta operación de "sujeción social" [*assujettissement social*] preestablece identidades y roles

Para Deleuze y Guattari, los signos funcionan, nosotros los hacemos funcionar, cada uno opera desde distintas semióticas. Éstas no dependen meramente de un uso lingüístico, al contrario impregnan, la educación, la salud, la cultura, la sociedad en general, y su velocidad dependerá de cada semiótica o de la pragmática en que nos instalemos.

El lenguaje como sistema de signos está formado por distintos regímenes que los agrupa o reúne por afinidad (facultad selectiva de la semiótica); un régimen de signos es un conjunto o un colectivo. El lenguaje es un sistema de signo. El lenguaje articulado, por tanto, será un sistema de signos articulados.

Foucault está próximo a las posturas de Deleuze y de Guattari, que rechazan la alternativa y la oposición entre lo uno y lo múltiple, entre identidad y contradicción de la dialéctica clásica y las sustituyen por la alternancia de “diferencia” y “repetición” y una concepción diseminativa, “rizomática”, de la racionalidad. En la que existen innumerables conexiones entre regiones

del saber no unificables, innumerables razones que no pueden conducirse a la identidad. El régimen de signos constituye una semiótica, y si llamamos semiología a la semiótica significativa, la semiología sólo es un régimen de signos entre otros y no precisamente el más importante.

Esta idea de la facultad política de la semiótica, tendrá múltiples consecuencias, una de ellas - acaso no la más importante-, que el régimen de signos depende de su apoderamiento, de su puesta en marcha, vale decir, de su contingencia.

Deleuze y Guattari hacen una diferenciación de estos regímenes, presignificante, significativa, contra-significante y post-significante. Las acciones que llevamos para interactuar con el mundo exterior que podemos percibir, están basadas en un proceso mental que ocurre en el plano imaginario de nuestras mentes, en el que ocurre la semiosis. Todos aquellos signos que forman parte de nuestro propio pensamiento e identidad, funcionan en conjunto para crear una maquinaria de acciones. Gilles Deleuze manifiesta su interés por Marx que gira en torno a la crítica que este último hace al capitalismo, como un sistema que no conoce límites. Esta es una afirmación interesante puesto que todo sistema es por definición cerrado, un sistema es un conjunto de cosas y sus interacciones orgánicas, pero la lógica del capitalismo como sistema no reconoce sus límites y reproduce sus límites siempre más allá, con Deleuze podríamos decir reterritorializa, es decir sobrepasa sus límites (su territorio) no para reconocerse en la finitud, sino para afirmarse y afincarse en un territorio más amplio. Según Deleuze todo lo existente se organiza según territorios que delimitan y articulan las cosas, sus relaciones, sus flujos. El territorio no es un concepto relativo al lugar que se habita fácticamente (aunque también puede serlo), sino el lugar donde se radica. El territorio puede ser desterritorializado, es decir abandonarse, abrirse, en lo que Deleuze llama líneas de fuga y salir de su curso. La esencia del signo, en este sentido, no es otra cosa que lo que determina un determinado régimen. No debemos dejar de tomar en cuenta que así como el signo puede crear al sujeto, la sociedad también crea al signo.

Las semióticas dan forma al contexto de los signos, los someten a tal o cual prueba, los fuerzan a entrar en relación los unos con los otros moldeando así situaciones que desbordan lo lingüístico, para Deleuze, una semiótica es algo más y algo menos que lenguaje. Su operatividad desborda los límites del lenguaje revelando su injerencia en el orden social y político. Las semióticas al erigirse como un “orden” de los signos, hacen del lenguaje un problema político. No hay nada en la lengua que no corresponda a posiciones políticas al

interior del lenguaje pues, como dice Deleuze-Guattari: “El lenguaje es un problema político, antes de ser un problema lingüístico; incluso la apreciación de grados de gramaticalidad es materia de política”. El lenguaje es uno de los elementos del mundo de la vida, pero como todo también puede ser visto desde la óptica de la razón. En este caso, el de la razón, tenemos en el lenguaje un vehículo de comunicación (medio-contenido), lo hace inspirándose en W. Benjamin, que llama a esto lenguaje burgués, por su afán con la producción y la efectividad. Si pensamos al lenguaje desde la razón, esta reterritorializa sobre él. En ese momento nos empieza a normativizar sobre el uso del lenguaje, cómo escribir, cómo comunicar correctamente, eficientemente. Las preguntas sobre el lenguaje se dirigen a su funcionamiento como estructura o como sistema, porque la razón impone su modelo esquemático sobre todo lo que toca.

En *Mil Mesetas* Deleuze y Guattari muestran la existencia coexistencia, conexión y mixtura de diversos regímenes de signos: Régimen Significante, Presignificante, Postsignificante y Contrasignificante. En *Mil Mesetas* quedan claramente establecidos los caracteres de un rizoma. “El rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. Sin embargo, como repiten constantemente los autores, este listado no intenta ser una historia de los distintos regímenes, ni menos pretende agotar sus tipos, al contrario, lo que se pretende es mostrar que pueden coincidir en un mismo momento distintos regímenes. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno, ni a lo Múltiple. No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No siendo éstos tampoco privativos de un pueblo o momento histórico, o bien, mostrar la necesidad de algunos regímenes de mezclarse, u obtener elementos u cualidades que se hallan en otro régimen pues, toda semiótica requiere un cruce para una transacción que crea o deriva en la mixtura entre semióticas. Lo que tenemos en las semióticas es híbrides entre regímenes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y posiciones, de relaciones binarias entre esos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (Deleuze y Guattari, 1997, p.423).

Para Deleuze-Guattari, la cadena es infinita gracias a que en un primer momento el significado estaba implícito en ella como un “continuum amorfo”, pero en un segundo momento, basta con seguirla, basta con que el significante vuelva o se conecte para saber que

hay algo (significado) oculto: he ahí donde radica la supremacía del significante, la incertidumbre y la impotencia están de nuestra parte pero su más alta potencia del lado del intérprete: el significado velado es siempre susceptible de ser interpretado. Como signo, en tanto algo que representa algo para alguien; así el síntoma dice algo del sujeto para el analista, y aunque el sujeto intente explicar algo de su síntoma, jamás podrá dar cuenta de de éste en su totalidad.

La firma del pintor también corrobora el nacimiento del individuo, y llegaría un momento que realizarían sus propios auto-retratos. *Mil mesetas* (1995) no será la primera obra en la que se toque el tema del rostro por los esquizoanalistas. Deleuze en solitario ya hablaría en *Lógica del sentido* de como el rostro es casi «un lugar común», pero será en el segundo libro en co-autoría con el psiquiatra y militante comunista Guattari, donde las reflexiones en torno a la cara del hombre occidental se consolidarían como una propuesta original, sobre todo al poder conceptualizar a través de la inteligibilidad del rostro una nueva forma de topos aplicado a paisajes y arquitecturas. Es así como el régimen de rostridad no es exclusivo del cráneo humano. Lo que para Le Breton (2002) es una «geografía del rostro» en la que la boca y los ojos pueden abrirse o cerrarse, es reducido por los filósofos a una «pared blanca y unos hoyos negros». La rostridad descrita por los autores parte del hombre occidental representado por Jesucristo. Todo se «rostrifica» mientras que el rostro se desincorpora de la cabeza. El fetichismo está ahí para crearle agujeros negros y genitales a los objetos. Para Deleuze-Guattari el rostro no es en sí mismo un dispositivo de individualidad empero si una tecnología política. El rostro es un mapa: una política: una redundancia: el rostro es “el verdadero portavoz” (Deleuze-Guattari, 1997; p.182). Nuestro rostro no es nuestro. Es escindido por la máquina abstracta que ubica rostros y produciendo flujos de subjetividad, desechando unos rostros y prescribiendo otros. No se trata de una gesticulación sino de la instauración de un racismo que criminaliza la alteridad del hombre europeo. La máquina abstracta de rostrificación produce también *ghettos*. Producción / distribución semántica-sistemática del rostro según una organización sólida, rectangular o circular el rostro adquiere así su inteligibilidad. Hay una forma de resistencia («línea de fuga») al régimen de la rostridad: la difícil tarea de deshacer el rostro, pero advierten los filósofos que al hacerlo “se puede caer en la locura” (Ibíd, 1997; p.191). Así que el cuerpo sin rostro fisionado con el cuerpo sin órganos serán formas de la esquizofrenia en el capitalismo.

En torno a dos ejes, eje de significancia y eje de subjetivación se despliega el análisis de la “rostridad” o “semblante”. Eran dos semióticas muy distintas, o incluso dos estratos. Pero la

significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. Como sólo hay semióticas mixtas, o como los estratos van por lo menos de dos en dos, no debe extrañarnos que se monte un dispositivo muy especial en su intersección. Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza, perforado por unos ojos como agujero negro. Un rostro es algo muy singular: sistema pared blanca-agujero negro. Ancho rostro de mejillas blancas, rostro de tiza, perforado por unos ojos como agujero negro. Cabeza de *clown*, *clown* blanco, pierrot lunar, ángel de la muerte, santo sudario. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. En el lenguaje, la forma del significante, sus propias unidades quedarían indeterminadas si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla. Un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre, un jefe, un profesor, un policía, no hablan una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. Los rostros no son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. El rostro es redundancia. Y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también con las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.

Sin embargo, esto sólo acontecerá una vez que se comprenda el signo en su positividad y para ello se requiere mencionar otro elemento que hace potente la acción del signo al interior de la cadena significante, por lo que debemos sumar otro elemento a la redundancia formal del signo en la cadena de significantes: la “rostridad” como sustancia de expresión particular que aglutina los significantes: “El rostro es el icono característico del régimen significante, la reterritorialización intrínseca del sistema. El rostro no es una envoltura exterior al que habla, piensa o percibe. En el lenguaje, la forma del significante, sus propias unidades quedarían indeterminadas si el eventual oyente no guiase sus opciones por el rostro del que habla. Un niño, una mujer, una madre de familia, un hombre, un padre, un jefe, un profesor, no hablan

una lengua en general, hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. Los rostros no son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. El rostro es redundancia. Y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también con las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero cero- negro, la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.

El significante se reterritorializa en el rostro. El rostro proporciona la sustancia del significante, da interpretar, y cambia, cambia de rasgos cuando la interpretación vuelve a proporcionar significante a su sustancia".

Millares, en las pinturas del *Homúnculo*, al igual que en las pinturas de Picasso, no está delante como un objeto que puede ser registrado perceptualmente pero es perceptual y está delante: está como otro que puede ser un yo. Se trata de captar su densidad, la intensidad de su dinamismo vital, de su convulsión. En el fondo de sus homúnculos existe la pretensión de no ocultar nada del otro, pero sólo es posible cuando el artista se percibe a su vez, como ese otro representado, pues sólo entonces tendrá pleno conocimiento de lo que el cuerpo y su agitación significan. Captándose de esta manera tiene que enfrentarse siempre y luchar con el objeto que construye, un ser metamorfo apenas hominizado, "nacido en trapos". Existe un dinamismo constante entre el yo y el otro que no se resuelve mediante la proyección de imágenes elaboradas del sujeto, sino en la obsesiva pretensión de representarse y en la necesidad de ser otro, ese que está ahí, enfrente, y que para poder hacerlo tendrá que desprenderse de cualquier inhibición y pudor y ofrecerse, en la superficie de un lienzo, en el papel, como lo que es. En el mismo instante que se percibe como otro se retira hacia sí mismo tal vez, atemorizado por lo que ve, pero lo que ve, no es sino él mismo: aquello que vemos no es sino a nosotros mismos (Bozal, 2013, p.199).

Muchos son los medios por lo que se ha intentado volver al cuerpo: como ejemplo tenemos la filosofía Spinoza, la pintura de Francis Bacon y la literatura de Jean Genet, el cine de Jean-

Luc Godard, la matemática de René Thom. En el caso de Spinoza y Bacon se produce a desvalorización de la conciencia en beneficio del cuerpo y su potencia, una desvalorización del discurso en pro de la experimentación de lo inconsciente que yace aún en el cuerpo; desacreditar tiene entonces un sentido bien preciso: operar según la inmanencia de la experimentación (Potel, Horacio, Internet). Desde la historia del arte puede rastrearse la historia de Occidente en relación a los dispositivos de individualidad. «la invención del rostro» contenida en el retrato. Sería en el *Ars Nova* con Jan van Eyck (1390-1441) quien en pinturas como *El retrato de los Arnolfini* (1434), crearía un estilo pictórico “sin referencia religiosa” ilustrando la intimidad doméstica del comerciante pre-capitalista, quien “es el prototipo del individuo moderno” (porque solo él podía costear un lienzo así). El retrato se seculariza a la par de que se pasa de la Edad Media al Renacimiento mediante la transformación de «la axiología corporal», o sea el dejar de concebir el cuerpo en relación con el cosmos, yéndose de paso incluso hasta la des-posesión comunitaria de la carne y los huesos. La relación rostro-retrato es una relación contenido-continente que transformará la realidad tanto como la salida del geocentrismo tolemaico. O en palabras de Le Breton: “El rostro es la marca de una persona. De ahí su uso social en una sociedad en la que el individuo comienza a afirmarse con lentitud. La promoción histórica del individuo señala, paralelamente, la del cuerpo y, especialmente, la del rostro (...) La nueva inquietud por la importancia lleva al desarrollo de un arte centrado directamente en la persona y provoca un refinamiento en la representación de los rasgos, una preocupación por la singularidad del sujeto, ignorada socialmente en los siglos anteriores. El individualismo le pone la firma a la aparición del hombre encerrado” (Le Breton, 2002, p.59).

Durante varios siglos el cuerpo humano como objeto de estudio o representación ha mantenido la atención de científicos, filósofos y artista. Desde los primeros trabajos anatómicos (con Vesalio y Da Vinci) hasta la performance en el arte moderno (Orlan, Stelarc, la Conge, etc), el ojo ha fijado en lo corpóreo unos límites de concreción para el pensamiento. Conviene aclarar que el concepto «cuerpo» no es privativo de la constitución física de hombres y mujeres. Deleuze en *Lógica del Sentido* (1969) lo utiliza en su justa polisemia al referirse también a todos los estados de la materia, hablando por ejemplo de cuerpos gaseosos. Thomas Hobbes hiciera lo mismo muchos años antes con su *Tratado del cuerpo* (1655); Descartes desde un punto de vista mecanicista hablaría en *Las pasiones del alma* (1649) de la relación muscular con la percepción. Sin embargo en la búsqueda de una significación amplia y a la vez restringida de lo corporal la filosofía contemporánea (Deleuze y Guattari, 1997; Sloterdijk, 2003) ha particularizado la reflexión analizando uno de los elementos más

significativos como lo es el rostro, que es “la parte más individualizada, más singular del cuerpo” diría LeBretón (2002, p.43). Así, el análisis social del rostro humano finalmente quedará relativamente circunscrito a la sociología del cuerpo.

Martín Chirino, antes de realizar su serie *Inquisidores*, había ya realizado algunas piezas de acusado carácter dramático y marcado lenguaje gestual. En los años sesenta se centra en la representación de una máscara –rostro, el del inquisidor, que simultáneamente puede ser instrumento de tortura. Forjado a partir de una lámina continua, sube formando el perfil del rostro para volver sobre sí mismo y terminar, agresivamente, en el punto que ha partido. La violencia se desprende tanto del material, de su dureza y trabajo, cuanto de la forma, y continúa acentuándose en piezas peosteiores de la serie.

Millares además de varios autorretratos también realiza una serie sobre el *Inquisidor Torquemada* y *FelipeII* [6.2] y *Artefactos para la paz* [6.2 a] como metáforas del oscurantismo franquista y la represión sociopolítica de la época.

Potencia de ser flujo que crece y decrece con nuestra propia vida y que sólo se alcanza al ser experimentada en un pensamiento que deviene experiencia. A partir del capítulo número siete de *Mil Mesetas* llamado “Año cero – Rostridad”, el pensamiento deviene lo otro de sí, a partir de los encuentros que la echan a andar y la convierten, en palabras de Deleuze, en una máquina de guerra que se enfrenta a la sobrecodificaciones de la máquina abstracta del estado. Al introducirnos en el tema de la rostridad, y abordar en primer lugar el concepto de máquina abstracta, pues si bien no hay que esperar que la máquina abstracta se parezca a lo que produce, observamos que es de ella que nace el rostro. Una máquina abstracta de rostridad produce rostros.

En el caso de Genet, la palabra no acompaña la acción, por el contrario es la propia vida la que se convierte en experimento literario o en una práctica literaria en un devenir que arrastra el cuerpo a un umbral que desborda un régimen, sistema u organización trascendente. Sólo de esta forma puede concebirse la novedad, el encuentro con aquello que no es susceptible de ser sometido a la rueda de significantes. Cuando nos referimos a la máquina abstracta tenemos que tener presente que sólo existe en lo físico, actúa en agenciamientos concretos que siempre son singulares e inmanentes. Son abstractas en el sentido que ignoran las formas y las sustancias, y son máquinas en tanto exceden toda mecánica. La máquina abstracta puede ser considerada como una “meseta” de variación continua que pone en juego distintas variables, es decir, que abren los agenciamientos a múltiples conexiones. Pero también hay que tener en cuenta que existen máquinas abstractas que los cierran, como una máquina abstracta de

consignas que sobrecodifica el lenguaje, una máquina abstracta de esclavitud que sobrecodifica la tierra, o bien, el cuerpo sobrecodificado por una máquina abstracta de rostridad. El cuerpo es despojado de su intensidad y capturado por un rostro.

A partir de esta idea, Deleuze-Guattari reemplaza la pregunta kantiana por las condiciones trascendentales de toda experiencia posible, por la búsqueda de la emergencia de lo nuevo. De eso se trata cuando se habla de deshacer la rostridad y salir en la búsqueda de un devenir animal que rompa la rigurosidad de los estratos de significancia y subjetividad, y en definitiva de todo régimen que ate al signo. El rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros, una superficie agujereada que no tiene que ver con volumen y cavidad, se trata de una superficie, de un mapa que descodifica y sobrecodifica los cuerpos pasando a ser su primer plano y no un modelo-imagen más allá ideal.

El rostro es una pared blanca con agujeros negros. Construye una pared en tanto que necesaria para que el significante rebote y redunde en lo Mismo; a la vez que labra un agujero aglutinante y coagulante para que la subjetividad pueda manifestarse. Pared blanca significante y agujero negro de la subjetivación. El rostro permite un marco de significación y un modo de subjetivación, a la vez que los neutraliza de antemano, principalmente a toda expresión y conexión rebeldes a las significancias y subjetividades dominantes. En este sistema pared blanca-agujero negro todo redundará una y otra vez.

En todo caso, ambos Heidegger y Deleuze, concordarían en que: “Lo que fuerza a pensar, es el signo. El signo es el objeto de un encuentro; pero es precisamente la contingencia del encuentro lo que garantiza la necesidad de lo que da qué pensar”, en el fondo es una cuestión de Signo.

6.3.1-Los vínculos de la tradición. Los rastros.

Tradicionalmente las metáforas se consideran adornos retóricos, un embellecimiento del lenguaje o bien la antesala del pensamiento conceptual. El término metáfora indica la conjunción, mediante desplazamiento, de lo que está distante. La metáfora es base y nexo del pensamiento conceptual. El mundo de la vida es la trama no reflexiva de estructuras de pensamiento, de sentimientos y de creencias que además hemos adquirido. El rastro de las cosas queda señalado en las metáforas que no desaparecen completamente en el concepto, y que quedan como huellas, como señales o rastros. El rastro es metáfora del tiempo, a partir de

ella el tiempo primitivo se hace concepto. Así la arqueología como discurso más que como ciencia positiva, desoculta, saca del pasado, del olvido, formas, objetos y conocimientos. Hay metáforas muertas, que se han convertido en conceptos y que utilizamos sin darnos cuenta, según la comparación de Nietzsche, de que se trata de monedas cuyas imágenes se han borrado por el uso y ya no valen más que por el metal. Hay además metáforas vivas, cuyo papel subraya Ricoeur, que el lenguaje normal o el poético producen continuamente. Éstas construyen puentes entre nociones que no acostumbramos a ver unidas. Aquellos que al contrario, subordinan la metáfora al problema del conocimiento la consideran una forma inferior o espuria de pensamiento, que hace de guía al concepto puro, claro y diferenciado. Hans Blumenberg (2000:p.79) trata de romper el nexo establecido entre pensamiento aconceptual y pensamiento conceptual, para no considerar la metáfora como mera introducción a la racionalidad, andamio provisional para erigir conceptos. Al relacionarlas con el mundo de la vida de Husserl, como trama no reflexiva de estructuras de pensamiento, de sentimiento y de creencias, que hemos adquirido y que forman el fondo de nuestra conciencia, les devuelve su autonomía. El mundo de la vida es la esfera de lo que no es tematizado explícitamente, que se queda sobre ese fondo y que permite destacar aquello que decimos o pensamos de lo no dicho o sobre lo no pensado. Todas nuestras afirmaciones tienen sentido porque se recortan sobre el fondo de un universo simbólico simplemente presupuesto. Mientras los conceptos tienen que ver con la conciencia focalizada, las metáforas con el mundo de la vida, ellas se refieren al mundo de la vida. Que iluminan nexos significativos no analizables directamente. Expresan orientaciones o tendencias, modos de dirigirnos a la experiencia no destinados a precipitarse en registros conceptuales. El mundo de la vida se caracteriza por una enorme multiplicidad de sentidos, en oposición a los conceptos puros, unívocos y claros. Las metáforas tienen la ventaja de su mayor imprecisión, por ello se tiende a expurgarla del ámbito de la filosofía, como si se tratase de una mancha impura en el claro universo conceptual. En realidad ni siquiera el pensamiento más abstracto puede dejar de contar con las metáforas, siempre que no se reduzca a ellas.

En el pasado la experiencia se acumulaba, hoy en cambio, nos hallamos en una situación en la que las enseñanzas del pasado pierden peso haciendo que incluso las expectativas del futuro queden indeterminadas. La Edad Moderna, marca el final de las seguridades teológicas basadas en la *Biblia*. Época que inaugura la rebelión y autoafirmación del hombre, respecto de la sumisión a las autoridades que se remiten a lo sobrenatural. También el mito entra en debate frente a la racionalidad científica. El mito merma su absolutismo inventando explicaciones para lo inexplicable, con el fin de hacer que el mundo sea más familiar. En el

pasado los conceptos se reunían en ciencia y filosofía, el mito era un articulador privilegiado. Pero la modernidad separa en ambos ámbitos el modo de construcción de conceptos y los conceptos en sí mismos.

La conceptualización es diferente en la ciencia y en la filosofía, en esta no ocurre lo mismo. No hay aquí un plano de experiencia accesible a todos, controlable, designado por términos acordados. Los términos que se acuñan en el campo de la filosofía se articulan siempre en la lengua hablada de la que proceden. La conceptualización supone también aquí la restricción de la posible polivalencia de una palabra, para darle un significado preciso; pero tales palabras conceptuales nunca se desligan totalmente del campo semántico en el que poseen todo su significado. El desligar del todo una palabra de su contexto para insertarla en un contenido preciso que la convierte en palabra conceptual corre el riesgo de vaciarla de sentido. Así la formación de un concepto metafísico fundamental como el de *ousía* nunca es plenamente canjeable sin tener presente a la vez el sentido de la palabra griega en su plena acepción (Heidegger) Por eso ha contribuido mucho a la comprensión del concepto griego de ser el saber que la palabra *ousía* significó primariamente la propiedad rural y que de ahí deriva el sentido conceptual de «ser» como presencia o lo presente. No se da un lenguaje de la metafísica, sino la acuñación de términos extraídos de los lenguajes vivos y pensados metafísicamente. Esa acuñación conceptual puede crear una tradición constante, como es el caso de la lógica y la ontología de Aristóteles, e introducir en consecuencia una alienación que empieza muy pronto, continúa con la cultura helenística traducida al latín y que forma después nuevamente un lenguaje escolástico con la acogida de la versión latina en los idiomas nacionales actuales, un lenguaje en el que el concepto va perdiendo más y más el sentido original derivado de la experiencia del ser.

Se plantea así la tarea de una destrucción de los conceptos de la metafísica. Tal es el único sentido aceptable de la expresión lenguaje de la metafísica: la conceptualidad formada en su historia. La tarea de una destrucción de la conceptualidad deformada de la metafísica, que prosigue en el pensamiento actual, fue abordada por Heidegger en sus primeros años de docencia. La reconducción pensante de los términos de la tradición al idioma griego, al sentido natural de las palabras y a la sabiduría oculta del lenguaje que ha de buscarse en ellas, reconducción llevada a cabo por Heidegger con increíble vigor, dio nueva vida al pensamiento griego y a su capacidad para interpelarnos. Tal fue la genialidad de Heidegger. Él intentó incluso retrotraer las palabras a su sentido literal ya desaparecido, no vigente, y a extraer consecuencias conceptuales de este sentido etimológico. Es significativo que el

Heidegger tardó a este respecto de «palabras primordiales» que expresan la experiencia griega del mundo mejor que las teorías y principios de los primeros textos griegos. Heidegger no fue el primero en percatarse de la deformación que se produjo en el lenguaje escolástico de la metafísica. Fue ya una aspiración del idealismo alemán desde Fichte y sobre todo desde Hegel el disolver y fluidificar la ontología griega de la substancia y sus conceptos mediante el proceso dialéctico del pensamiento. Hubo también precursores incluso dentro del latín escolástico, especialmente cuando a las obras latinas se agregaba la palabra viva de la predicación en lengua vernácula, como es el caso del maestro Eckhart o de Nicolás de Cusa, y también de las especulaciones de Jakob Böhme. Pero éstos fueron personajes secundarios de la tradición metafísica. Pero en el idealismo alemán no fue tanto la acuñación de palabras y la recuperación de significados literales lo que contribuyó a disolver la figura tradicional de los conceptos metafísicos cuanto la aproximación de los principios a su dimensión opuesta y contradictoria. La dialéctica consiste desde antiguo en llevar los antagonismos inmanentes a su extremo contradictorio, y si la defensa de dos enunciados contrapuestos no tiene un sentido meramente negativo, sino que apunta a la unificación de lo contradictorio, se alcanza en cierto modo la posibilidad extrema que capacita al pensamiento metafísico, esto es, orientado en unos conceptos originariamente griegos, para el conocimiento del absoluto. Pero la vida es libertad y espíritu. La consecuencia interna de esa dialéctica en la que Hegel vio el ideal de la demostración filosófica, le permite en efecto superar la subjetividad del sujeto y concebir el espíritu como espíritu objetivo, según queda indicado. Pero en su resultado ontológico este movimiento acaba de nuevo en la presencia absoluta del espíritu ante sí mismo, como dice la conclusión de la *Enciclopedia* hegeliana. Por eso Heidegger sostuvo un debate permanente y tenso con la seducción de la dialéctica que, en lugar de la destrucción de los conceptos griegos, supuso su prolongación en conceptos dialécticos aplicados al espíritu y a la libertad, domesticando en cierto modo el propio pensamiento (Gadamer, 1986, p.198).

El hombre copernicano, introdujo en su mundo novedades inauditas e, interrumpiendo los nexos con la tradición, dejó al pasado realmente libre de pasar, abriendo el tiempo nuevo, es decir la modernidad. Por el contrario, para Gadamer nunca nos podremos separar de la tradición ya que la consciencia del individuo nunca constituye un centro autosuficiente, aislado respecto a la realidad de la historia que lo rodea. Forma parte del mundo, con el cual se comunica a través del lenguaje. Interpretamos los acontecimientos sólo en el interior del horizonte determinado por nuestra pertenencia a una tradición, a sus presupuestos específicos y en primer momento inexplicados. Es ilusorio imaginar que algo así como nuestra alma o

espíritu es una tabula rasa sin condicionamientos y sin certidumbres pasadas: el juego mismo del duda, presupone ya la certidumbre “Aquel que quisiese dudar de todo no llegaría siquiera a dudar”. La duda llega después de la creencia. Podemos comprender una cosa porque disponemos ya de una precomprensión de ella; de una idea recibida que nos marca y orienta, a menos que nos veamos llevados a profundizar.

El círculo hermenéutico muestra esta precomprensión del todo, como anticipación provisional de un conocimiento articulado de las partes, la cual modificará la imagen del conjunto, en un proceso recursivo y nunca concluido de rectificaciones y aperturas sucesivas. La historicidad significa, en primer lugar, que toda precomprensión es un prejuicio y generalizando que la tradición es una red de pre-juicios, de comprensiones desde un punto de vista propio. Todos estamos marcados indeleblemente por lo que hemos heredado y absorbido de la tradición. No podemos borrar lo que la historia ha escrito en la hoja de papel de nuestra vida. Sólo podemos reescribirlo, reelaborarlo incesantemente. Eliminados los rastros, tras hacer desaparecer las huellas de la tradición, no queda nada. La tradición no es nunca unívoca ni cerrada, tiene una íntima riqueza. En *Verdad y Método*, dirá Gadamer: “Lo que llena nuestra consciencia histórica es siempre una multiplicidad de voces, en las que resuena el pasado: este constituye la esencia de la tradición de la que somos y queremos ser partícipes” (Gadamer, 2012,p. 245).

Aunque desde otra perspectiva, también para Derrida no hay que abandonar los condicionamientos de la tradición a favor de lo auténtico y de lo originario que se ocultaría detrás de la variedad de los fenómenos. Ninguna metáfora es capaz de salir del círculo mágico de la metafísica, de la mitología blanca, que se parece a la cultura de Occidente y la refleja, esa cultura en la que el hombre blanco cree que su pensamiento es la forma universal de la racionalidad. La metáfora no puede rehuir el concepto. Toda revelación es, al mismo tiempo, colocar al mismo tiempo un nuevo velo. Las metáforas no se erosionan en el sentido de que se disuelvan finalmente en el concepto, aunque se compense por el retoñar continuo de metáforas vivas y poderosas, pero de acumulación y préstamo continuos. Se mueve, salen y entran en el horizonte perceptivo del pensamiento, representando al otro ineliminable de la conceptualidad. Tampoco la dimensión conceptual desaparece, salvo transitoriamente, en la metáfora misma, que es su permanente reserva de sentido.

6.4- El Lenguaje plástico de Millares.

Producir, interpretar y percibir son los tres ámbitos doctrinales a partir de los cuales leemos el lenguaje plástico. Sus creaciones son de causación mental antes que percepción o pura visión. Imágenes, sentidos y sensibilidad integran un lenguaje plástico. En él se expresan lo real, y su ausencia de representación, la materia y sus huellas, la realidad exterior y sus temáticas. Quedan prioritariamente señaladas “las arpilleras”, como estructura de borde, tal que el sueño que refiere en lo manifiesto a un real inconsciente personal que es el verdadero constructor del relato onírico. Es a partir del lenguaje plástico que se pueden describir vivencias, pensamientos, sentimientos, utilizando aquellos elementos conceptuales y visuales que le permitirán definir la diversidad de formas y representarlas, así como poder configurar imágenes, desarrollando al mismo tiempo la sensibilidad, la creatividad y la inteligencia. La percepción visual nos permite no sólo observar también distinguir y relacionar, analizar, interpretar y emitir juicios sobre lo que vemos, pero es en el cruce con lo inconsciente del productor y el espectador dónde se articula la mirada. Los estímulos sensoriales nos acercan cada vez más al mundo que nos circunda, y a la vez nos permiten imaginar otros mundos, como los de la fantasía. Lo real inconsciente poliniza la representación plástica de la realidad. Toda imagen visual así constituida está subsumida por ciertos elementos que conforman el lenguaje plástico visual. El lenguaje plástico está constituido por sus elementos: el punto, la línea, la forma bidimensional y tridimensional, el volumen, el espacio, el color, la textura que se interrelacionan e interactúan para construir la imagen; por la organización que siguen sus elementos como el equilibrio, el movimiento, el ritmo, la armonía, la simetría, la continuidad, la semejanza y la proximidad; todo esto constituye a las creaciones plásticas. El lenguaje plástico es el ámbito del conjugado de imágenes, repertorios, sensibilidad, signos y sentidos personales. El lenguaje plástico denota una estética y un conjunto de núcleos de significación y semiosis. Escritura, pintura, deseo, fantasma y fantasía inconsciente forman parte del discurso de este creador que señala y marca la realidad en la que vive el sujeto, quien recibe la realidad de forma invertida, sujeta a las imágenes en su fantasía inconsciente.

La huella contiene el tiempo, ese instante de la huella, está y no es en el mundo, en la medida que su duración es aprehensible y nos es dada como tal. Su remitir al origen, al inicio, articula otra temporalidad distinta del presente, está en el mundo pero no es. Como referencia al hoy, es instante, es presente, contiene el tiempo inaugural del origen, es todo el mundo. Es arqueología y

signo. Ambas dimensiones presentes en la huella están también en su pintura como otro pensamiento. En suma, pensamiento de lo sensible diferente del conceptual.

Se van destacando en el centro de su pensamiento estético el análisis de la materia y los materiales, junto a elementos sígnicos objetivos. Ellos son las perforaciones, formas envolventes, quemaduras, imágenes difusas, agujeros, desgarros, vacíos, cosidos, zurcidos, ensamblajes, etc. Ello va conformando una narración que consigue liberar la imagen de la visualidad pura. El acento recae sobre la percepción y la sensibilidad para desembocar en las formas. En especial, una forma, la tragedia: la pobreza como desmesura de lo humano, como lo más real, lo que avergüenza a las sociedades, la que conecta con la España negra.

Cuando Millares llegó a Madrid, llevaba consigo una buena disposición para asimilar todo aquello que iba a caracterizar la vanguardia española: la negrura, Goya, el drama como constante, el unamuniano sentido trágico de la existencia. Como referente propio llevaba también algo: sus orígenes buscados en el surrealismo y una clara conciencia de izquierdas, que apenas tuvo ocasión de demostrar, excepto en algunos de sus textos y en la arrogancia molesta de sus arpilleras.

Su amor por la arqueología, es, en este momento, fundamental para entender su proceso.

Las improntas, nos presentan la dificultad de analizarlas aisladamente, de concebirlas si no es en “el mundo” respecto a un ente y en relación a otras huellas anteriores. Sin referirnos a la suma de marcas y trazos realizados en el decurso del tiempo. Ello nos conduce a enfrentarnos a la imposibilidad de hallar esa primera huella o huella primigenia. Como huella inaugural hablamos de la aparición del origen, de la prueba de que el origen no ha desaparecido.

Los referentes de las pintaderas canarias habían ya aparecido en sus *pictografías* y *aborígenes*, **[6.3] [6.3 a]** manteniéndose hasta los llamados *muros aborígenes* **[6.5]**. Las arpilleras del Museo Canario que aparecen expuestas en las vitrinas decimonónicas, y las momias, restos de una cultura arrasada por los conquistadores⁷¹, iban a dar la clave de su materia escogida. La arqueología iba a representar, a pesar de la tragedia de la cultura aborígen diezmada, la otra cara de la moneda para Millares. Un año antes, en su viaje de novios a la Península, había comprado la primera pieza de su colección arqueológica⁷². Colección

⁷¹ Manolo Millares habló en varias ocasiones del desasosiego que le producían las momias, testigos silenciosos de las raíces de su cultura. Los conquistadores no dejaron vivir sino a los traidores, y para Millares esto era un recuerdo punzante

⁷² Fue una pequeña obra comprada en Cádiz por doscientas pesetas, dinero que le prestó Martín Chirino. La compraron en una casa donde había “una miseria tremenda”, según relata su viuda, Elvireta Escobio

formada por pequeñas piezas, esculturas, vidrios⁷³, lápidas funerarias, la misma que años más tarde Moreno Galván definiría como el contrapunto sereno a la angustia pictórica del artista.

Millares era también, aparte de su amor por la historia, un hombre preocupado por su tiempo. Su biblioteca siguió creciendo, y leía todo lo que podía, aunque eran años difíciles, y aún seguía siendo un problema localizar libros sobre arte y revistas especializadas⁷⁴.

La muerte en la pintura de Goya, que aglutina lo negro y la sangre, se hacen presentes en su obra.

La multiplicidad dinámica de este haz, del tejido, de los entrecruzamientos entre pasos, estelas y huellas existentes en la historia material, se desarrolla dentro de las coordenadas del espacio y del tiempo. Se despliega a través del espacio y el tiempo en un lenguaje múltiple, diseminado en una serie infinita de reenvíos y significantes. Esta multiplicidad de conexiones que poseen estas huellas, se pone de relieve al observar en cada elemento de la escena presente su capacidad para remitirse a otro distinto, conservando la marca de otro perteneciente al pasado y dejándose transformar por la de otro futuro.

El contrapeso ancestral, lo que diferencia a Millares del resto de su generación, a la vez que lo integra en ella, ya que la arqueología marcó muchas de sus elecciones, al margen de una relación directa o no con otros artistas de su generación, tanto nacionales como

⁷³ M. Millares llegó a intercambiar varias piezas con arqueólogos, y según comenta E. Escobio, tuvo con F. Zóbel algunos intercambios de vidrios griegos, aunque no especifica cuáles.

⁷⁴ Además de los libros que habían decidido su vocación primera, hay en la biblioteca de Millares indicios de su permanente inquietud. Como revistas : "L'oeil", "II segno", "Pandemia", "Phases"; catálogos, entre ellos algunos firmados por E. Jaguer; la revista, donde colaboró con serigrafías en los años sesenta "KWY" y donde participaron también Christo, Y. Klein y A. Greco; la revista "Quadrum"; la revista cultural del PCI "II contemporáneo"; "Art News" donde leyó el artículo sobre Burri; "Art in America"; "Art International" (ed. en Suiza, pero en versión inglesa); un folleto de Asger Jorn que le pudo llegar a través de Saura. Y algunas novelas realistas como "Tiempo de Silencio" (1961) de L. Martín Santos, etc. Es un amplio panorama el que le interesaba a Millares, como se puede deducir de este resumen. Alemán, A. "El espacio forjado reflexiones ante una arpillera" Gob. de Canarias. 1989⁷⁴ Manolo Millares habló en varias ocasiones del desasosiego que le producían las momias, testigos silenciosos de las raíces de su cultura. Los conquistadores no dejaron vivir sino a los traidores, y para Millares esto era un recuerdo punzante

⁷⁴ Fue una pequeña obra comprada en Cádiz por doscientas pesetas, dinero que le prestó Martín Chirino. La compraron en una casa donde había "una miseria tremenda", según relata su viuda, Elvireta Escobio

⁷⁴ M. Millares llegó a intercambiar varias piezas con arqueólogos, y según comenta E. Escobio, tuvo con F. Zóbel algunos intercambios de vidrios griegos, aunque no especifica cuáles.

⁷⁴ Además de los libros que habían decidido su vocación primera, hay en la biblioteca de Millares indicios de su permanente inquietud. Como revistas : "L'oeil", "II segno", "Pandemia", "Phases"; catálogos, entre ellos algunos firmados por E. Jaguer; la revista, donde colaboró con serigrafías en los años sesenta "KWY" y donde participaron también Christo, Y. Klein y A. Greco; la revista "Quadrum"; la revista cultural del PCI "II contemporáneo"; "Art News" donde leyó el artículo sobre Burri; "Art in America"; "Art International" (ed. en Suiza, pero en versión inglesa); un folleto de Asger Jorn que le pudo llegar a través de Saura. Y algunas novelas realistas como "Tiempo de Silencio" (1961) de L. Martín Santos, etc. Es un amplio panorama el que le interesaba a Millares,

internacionales, como ocurre con Burri. Alberto Burri (Italia, 1915)⁷⁵. Médico antes de convertirse en pintor, había participado en la segunda Guerra Mundial como cirujano. Vió muchas heridas, muchas vendas y mucho dolor. Al acabar la guerra, empezó a usar una serie de arpilleras, "sacco", como recuerdo de las vendas que él mismo utilizaba para curar las heridas. Las perforaciones recordaban toda la miseria y el sufrimiento de la batalla⁷⁶ y Millares también presenta sus *Perforaciones* [6.4]. Pero es, sobre todo, el artista que dota de significado dramático una obra hecha sobre material "pobre". Desde 1948, cuando se instaló en Roma, Burri perseveró en la vía de los materiales de desecho y entre 1950 y 1952 participó junto a G. Capogrossi, M. Ballocco y E. Colla en el grupo "Origine", cuyo manifiesto fundacional guarda muchos puntos en común con el manifiesto fundacional de El Paso.

De Burri conocía Millares la obra cuando decidió transformar sus *muros aborígenes* en *Muros*. El uso de la arpillera, descarnado, sin apenas color, o en algunos casos con un color muy simple y denso, fue una elección en la que debió pesar un número de la revista "Art News" donde aparecía un artículo sobre Burri⁷⁷.

⁷⁵ El País, *Mortajas de momias* "Se ha discutido con frecuencia sobre la deuda que Millares mantendría con el pintor italiano Alberto Burri, quien ya empleara la arpillera en la primera década de los cincuenta, y también se ha insistido, como detonante primero de ese material definitivo, en el impacto que causarían en Millares las mortajas de las momias guanches. En cualquier caso, la cuestión resulta intrascendente. Tal como refleja la muestra, si hay alguna coincidencia con Burri, ésta queda limitada a alguna entre las arpilleras iniciales, que ya entonces tienden mayoritariamente a decantarse, en un periodo de apenas dos años, en la línea de austero despojamiento y condensación dramática que ha de desembocar, con la dialéctica fondo figura definida por la torsión en volumen de la materia textil, en la voz esencial de la obra de Millares. Resultan evidentes distintos momentos, netamente diferenciados, en la evolución de esa voz personal, ya vengán marcados por la incorporación de nuevos elementos objetuales, ya por el mismo contraste entre la violencia aparentemente más inmediata de la primera mitad de los sesenta y la refinada sensualidad que matiza su discurso visceral a finales de la década. Y, sin embargo, sigue siendo un sentimiento de íntima unidad interior el que se impone, más allá de cualquier matiz, en esta visión integral y distanciada de la obra de Millares, unidad que puede incluso sorprender por su dureza y que, en el devenir de su evolución, no altera cualitativamente los factores que componen su identidad. Así, en las maneras desgarradas del principio palpita una secreta elegancia, idéntica a la que, aflorando finalmente a la piel del lenguaje, no diluye en modo alguno la intensidad de esa magistral disección que Millares realizó sobre la condición trágica de nuestra estirpe".

⁷⁶ Algo que corrobora parcialmente A. Everitt: "Antonio (sic) Burri, nacido en 1915, manipula - para ser más exactos, daña - materiales confeccionados de antemano. Es más conocido por sus "sacos" en los que crea un diseño con pedazos de arpillera ...en "Sacco n° 5", 1953, los agujeros en la arpillera y el fondo negro parecen heridas vendadas y provienen de lo que vio cuando era oficial médico durante la segunda guerra mundial. Las pinturas de Burri son una crítica melancólica y parcialmente autobiográfica de su época; por desgracia, son demasiado pulcras y bonitas (?) como para expresar una carga emocional poderosa", "El Expresionismo Abstracto", Ed. Labor S. A., Barcelona, 1984, p. 49 -50

⁷⁷ M. Gendel: "Burri Makes a picture", Art News, dic. 1954, es el artículo que con seguridad Millares conoció, ya que este número de la revista se encuentra en su biblioteca particular. Además, es posible que también conociera el de M. Swan: "Burri patches a picture", Art Oigest, N. Y., diciembre 1953

Lo cierto es que conocía la obra de Burri, aunque indirectamente, con fotografías en blanco y negro, y aunque negase con cierta ligereza las influencias recibidas de otros autores en su primera juventud, Burri supuso un problema. Burri era diferente: era un autor vivo y a Millares le impresionó su obra y su concepto de la pintura, lo que hizo que se apropiase en cierto modo de ese artista. A pesar de ello, los que conocieron a Millares defienden su inocencia: "La acusación de plagio de Burri fue injusta. En Burri nacen (los materiales, en concreto la arpillera) del uso de una nueva textura, mientras que en Manolo Millares nacen de una necesidad interna" afirma uno de los componentes de El Paso, el arquitecto Antonio Fernández Alba, que añade: "Manolo era el más existencialista de todos". Un existencialismo que lo aboca a la desesperación muchas veces, pero que se mantiene en las lindes de la cordura y objetividad. El caso Burri fue una de las más amargas experiencias de Millares como artista. La consecuencia lógica de su proceso pictórico lo condujo en 1955, cuando ya había llegado a Madrid, a transformar la arpillera en el protagonista de sus cuadros.

Un crítico como G. C. Argan supo definir bien el proceso de Burri: "... es posible encontrar en los desgarramientos y heridas de la materia una iconografía del sufrimiento y más allá de ella, un principio formal y de estructura (la conciencia) que la ofensa o la agresión de la materia, la carne, no consigue borrar. Pero ese sufrimiento de la materia es sólo un tránsito hacia el descubrimiento de una nueva y profunda estructuralidad de la forma"⁷⁸.

Crispoliti apunta que Millares pasó a ser un "creador de objetos" a partir de su uso de la arpillera⁷⁹, la misma conclusión a la que llega Herbert Read cuando cita a Burri como uno de los artistas que "transform the real in plastic images"⁸⁰.

Es sorprendente, en cualquier caso, como funcionaba la capacidad de asimilación de Manolo Millares para construir a partir de sus pictografías una obra tan declaradamente matérica como los muros.

La complejidad de las poéticas informalistas no es menor en Madrid que en Cataluña o en París. El diálogo entre unos y otros artistas también es grande. El diálogo tiene lugar en el seno de El Paso, entre Millares, Saura, Canogar y Chirino, y fuera de él, entre Millares y Lucio Muñoz, Chirino y Eduardo Chillida, incluso en posterior evolución realista de Rafael Canogar. No existe una sola poética, son varias, armoniosas o disonantes, las que componen

⁷⁸ Argan cita también a Millares como ejemplo de uso de materiales "con la poética de los restos momiales", aunque como consecuencia del proceso iniciado por Burri. G. C. Argan: "El debate artístico en Europa", "El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos", Ed. Akal, Madrid 1991, p. 500

⁷⁹ Crispolti, E: "El realismo matérico de Millares", Atlántica de las Artes, CAAM, Las Palmas, 1990, pp. 53 - 57

⁸⁰ Read, J: "A history of modern painting", Thames and Hudson, Londres, 1986, p. 276. Junto a Burri cita a Dubuffet, Cuixart y Tàpies, entre otros

un panorama heterogéneo. Además este diálogo se extiende a los artistas vascos y valencianos, a santanderinos y andaluces, es un diálogo generalizado.

Se extiende un informalismo no homogéneo con diferencias existentes ya en aquellos momentos iniciales (Bozal, 2013, p.181). Las diferencias más acusadas se producen a tenor de la evolución personal, cuando el informalismo deja de ser el movimiento colectivo vigente y los grupos se han disuelto.

No hay que olvidar que Michel Tapié había publicado en 1952 su manifiesto *L'Art Autre*, cosa que Millares debía conocer por su correspondencia con los críticos de entonces. Este manifiesto, la carta de presentación del informalismo europeo, desgajado de CoBrA, mucho más centrado en el uso de la materia si tenía que ser para Millares una carta blanca de actuación.

La arpillera tiene una historia en el mundo aborigen canario que, a pesar de las evidencias que apuntan al plagio de Burri, desdichan la exactitud de esta acusación. Las arpilleras de las mal llamadas momias guanches fascinaban realmente a Millares, acostumbrado a entrar en las salas del Museo Canario con mucha frecuencia. La imagen de la muerte de aquellos cuerpos ocurrida hacía más de cinco siglos, posiblemente atraía a Millares por lo que significaba de una civilización perdida.

Era el uso del material, la arpillera; la forma de agujerearlo, los huecos y quemaduras; la forma de colorearlo; y lo más difícil de entender: la coincidencia entre dos autores que hablan del dolor y de la muerte como base de su estética, lo que trae a primer término el problema, la acusación de plagio de Burri que sufrió Millares. Las arpilleras hechas con tejido vegetal trenzado tenían una posibilidad de uso que iba desde la vida diaria hasta la mortaja de las momias. Esencialmente eran aislantes y conservantes. En las momias además hay restos de cueros tratados que servían para proteger los cadáveres de la desintegración.

Las primeras arpilleras de Millares, llamadas *Perforaciones* [6.4] y *Muros* [6.5], [6.8], [6.9] son muy simples. Carecen prácticamente de volumen, pues Manolo Millares hace de la arpillera el fondo visible de su cuadro. Las deshilachaba, y después las pintaba, aunque no totalmente, con blanco y negro o rojos. Esta es la etapa de mayor parecido con la obra de Burri. La acusación de plagio debió llegar pronto a oídos de Millares, y su preocupación se hizo evidente, obligándolo a buscar un lenguaje propio con la arpillera que empezaría a tomar forma a partir de 1956.

Las pictografías y los aborígenes de Millares habían desaparecido y sus obras se basaban en el uso exclusivo de la arpillera. Además, empezaron sus viajes, siempre enriquecedores, a París, el primero de los cuales fue con motivo de su exposición en la Librairie Clairel. El

viaje a París sirvió a Millares, sin duda, para conocer bien las obras del informalismo, cuya teoría había sido enunciada en 1952 por Michel Tapié, con *Un art autre*.

Lo "informal" no era una corriente y mucho menos una moda. Es una situación de crisis, y precisamente de la crisis del arte como "ciencia europea"⁸¹, opina Argan certeramente sobre esta época.

La unión de las "filosofías de la crisis", especialmente del existencialismo, con una salida de la guerra que había destrozado muchas perspectivas, habían llevado a Europa a esta situación.

Michel Tapié decide teorizar acerca de este *arte otro* que surge de las cenizas, fascinado por dos exposiciones que habían tenido lugar en 1945, Los *Otages* de Jean Fautrier y las *Haute pâtes* de Jean Dubuffet.

Manolo Millares se encontraba en sintonía con el desgarramiento, con la otredad, como acertaba a escribir Aguilera Cerní sobre su pintura en *Punta Europa*, un año después de su viaje a París, en 1956.

El ámbito europeo tenía ya la forma completa, necesaria, para que Millares encontrase su camino. De ahí que realizara un salto más en su producción, que se atreviera a perforar las arpilleras, y que se arriesgase en un camino que ya había sido delimitado por Burri.

Cuadro de 1956 [6.8] es posiblemente una de las arpilleras más originales en este proceso. La hondura de las perforaciones, la inclusión de signos en blanco sobre la arpillera, está a medio camino entre las pictografías y esta obra nueva. Pero hay casos de una similitud tan evidente con Burri, como es "Composición con texturas armónicas", de 1956, que la duda surge.

Dentro de su evolución, Millares intentó algunas opciones de huida a lo que consideramos su "cercanía" a Burri. Una de ellas fue el uso del color, que sólo en algunos casos vuelve a retomar la brillantez de sus pictografías, tal es el caso de Muro perforado, donde un rojo intenso convierte la arpillera en un mundo mas sugerente que el de la mayoría de los cuadros de esta época. *Pintura* de 1956 [6.7] a pesar de no ser titulada "muro", trae a la memoria los desconchamientos de los muros. Otra vía es el nuevo uso que empieza a dar a la arpillera a partir de este mismo año. La desnuda de color, y la convierte en un bastidor deshilachado, pizarra futura de sus signos escritos, con algunas perforaciones hechas a la manera del pintor italiano, pero distanciándose de la obra de éste por el concepto que aplica: la arpillera en su mayor sobriedad. El *Cuadro* [6.12], de 1957, y el de 1956 [6.10] es el ejemplo más claro de este nuevo camino, que va a llevarlo a su obra propia y madura.

⁸¹ Así se explica la aparente afinidad, acompañada, sin embargo, de profundas diferencias, que liga a las tendencias informales con el Expresionismo abstracto o con el "action painting" norteamericano", G. C. Argan: "El arte moderno", Edit Akal, 1991. p 495

La obra que años más tarde pasó a formar parte de la colección del Museo de Cuenca, el *Cuadro 2*[6.7], de 1956, encontraba ya el camino del equilibrio. Está mejor tensada y compensada de fuerzas que la anterior, y los cosidos de la arpillera están mejor terminados.

En estos cuadros, la pintura de Millares aún no había madurado. Son las obras más esencialmente pobres de su producción, sin alcanzar aún la capacidad de impacto que tendrían sus arpilleras posteriores.

La crítica de arte ofreció a Manolo Millares un espacio para ahondar en sus intereses particulares acerca del arte. Sus artículos que decidió firmar con el seudónimo de Sancho Negro, son esenciales para conocer entre sus líneas los intereses de este pintor metido a escritor. Sus pasiones como la pintura de Goya, la pintura informalista europea y americana, los artistas que compartían con él sus inquietudes, y el dramatismo español, recorren estos artículos dejando una impronta significativa de sus ideas, incluyendo la elección del nombre imaginado, "Sancho Negro". La unión del antimito Sancho, para Millares que era esencialmente quijotesco, y del negro, el color que impregnaría su obra hasta poco antes de su muerte, evidencia el cuidado en la elección de este seudónimo.

Es además, siguiendo los artículo que Millares publica en *Punta Europa*, donde podemos encontrar no sólo las raíces de su posición estética en la modernidad, sino la creación de su "museo imaginario", el encuentro de sus elecciones estéticas y vitales.

Millares también usó la revista para publicar artículos de otros sobre sus arpilleras, como el de Aguilera Cerní, que le escribió acerca de ello.

Su artículo incide en las raíces arqueológicas de los "Muros " de Millares: "Obrando a la manera de aquellos hombres que inscribieron la expresión plástica de una entera concepción del vivir en el Barranco de flatos, en Gran Canaria, el complejo de creencias mágicas adquiere la consciencia y la claridad que proporciona una lograda madurez. Este es el tránsito de la "pictografía canaria" al "muro aborigen".

"... El signo esquemático se vuelve mancha rotunda, terrible, en su brutal sencillez.

"... Hasta ese momento, el albañil ha construido a lo alto y a lo ancho. El muro tenía dos dimensiones y era una superficie plana, impenetrable. "Pero como todo constructor, acabó intuyendo que le era necesario incorporar y estructurar el espacio.

"... Tenía que ser algo real, auténtico. Entonces, nace la "dimensión perdida"⁸².

⁸² "En la XXVIII Bienal de Venecia, le he visto exponer un 'muro' con esa dimensión perdida. Se trata de superar la ruptura, la fragmentación del hombre actual", acaba V. Aguilera Cerní: "Manolo Millares", "Punta Europa", n° 11, diciembre 1956

En la editorial de su primer año, la revista confirmaba su situación ideológica como "Nuestra posición ha sido clara: cristiana, sin convencionalismos ni formulaciones vacías; europea en la más noble y tradicional acepción de la palabra; políticamente preocupada sin utopías, y con un profundo sentido social, entrañablemente representativo.

"... Los asuntos del mundo tienen hoy, un carácter cada vez más intercontinental o planetario, por lo que esto de los partidos de un país parece cada día más anticuado y, a veces, suicida. "...Es evidente que hoy, por todas partes, empieza a anunciarse con vigor este tipo de escritor nuevo, abierta y decididamente cristiano, al que queremos, de modo especial, ofrecer nuestras páginas".

A pesar de esta declaración de principios de la editorial, la revista aceptaba las innovaciones artísticas. No sólo fue Millares el que escribió en sus páginas; algunos artículos nos dan la clave de una apertura progresiva a la innovación, como el de Francisco Verdura "Del arte abstracto a la primavera". O los que hacían claras alusiones a los artistas que en este momento empezaban a marcar el paso en Estados Unidos y Europa, como el artículo de Anthony Kerrigan "Observaciones inartísticas sobre el desarrollo de la cultura americana y el fracaso de su pintura": "Si el excirujano italiano Alberto Burri presentase una exposición de sus collages (hechos de sacos rotos, toscamente cosidos y pintados con brillantes colores, preferentemente el rojo), tendría una aceptación muy regular entre los mismos críticos y los posibles compradores."... Mark Rothko, que pinta a bandas horizontales y sin formas (tres o cuatro bandas son suficientes para su obra usual), oponiendo el color puro sin ningún contraste de valor, y sin ningún dibujo o diseño, ha conseguido vender alguna de sus enormes obras al Instituto de Arte de Chicago". En esta revista se publicaban artículos de filosofía, de cine⁸³, de arquitectura⁸⁴. En un artículo sobre Ángel Ferrant, D'Ors escribía: "Una copiosa y muy variada serie de fotografías del homúnculo ferrantiano completo en una vitrina, sin instalación"⁸⁵. Además de los miembros de *El Paso*, fueron numerosos los artistas afincados en Madrid que cultivaron un lenguaje más o menos ligado al expresionismo abstracto. Un artista próximo a la poética del informalismo pero radicalmente personal fue Alberto Greco, llamado el "Pollock latinoamericano", que intervino en la creación del movimiento informalista argentino en 1959 y en lo que denominó "*vivo dito*" o arte vivo: el arte vivo es la aventura de lo real, afirmaba. El artista enseñará a ver no con cuadro, sino con el dedo.

⁸³ J. M. Pérez Lozano: "El triste cine español", "Punta Europa", n° 25, 1958

⁸⁴ J. Carvajal: "Arquitectura y tradición", "Punta Europa", n° 11, 1956

⁸⁵ "Homúnculo" es el título que después Millares daría a sus arpilleras. Quizá la coincidencia del nombre, la admiración de Millares por Ángel Ferrant, lo animan a titular así sus obras. E. D'Ors: "Ángel Ferrant", Punta Europa, n° 9, 1956

Enseñará a ver aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto, pero el objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. La clave de su valor estético, todas esas grafías, imágenes, pegados, etc, se comportaban formalmente de un modo eficaz, construían superficies murales, hacían de la pintura un recurso capaz de afectarnos emocionalmente. La gestualidad es uno de los elementos de su trabajo muy destacado pero también el *collage*, en ocasiones próximo al *pop art*.

En los primeros, hizo reseñas de exposiciones y escribió sobre diversos artistas, bastante cercanos a él por cuestiones de influencia o de contemporaneidad: Tàpies, Feito, Guinovart, Canogar, Chillida, Rivera, Saura, Solana, Zabaleta, Ponç, Chirino, Cumella y Vicente Pérez Bueno, pasaron por sus páginas. Artículos con temas tratados posteriormente en *El Paso*, como "Los Toros de Guisando" -el eterno retorno a las raíces -, "Otro arte", "Otro arte o el tiempo perdido" - un personal homenaje al informalismo -, y España en la *XXIX Bienal de Venecia*, aparecen firmados con seudónimo.

De Millares escribieron varios autores en esta revista. Aparte del ya citado artículo de Aguilera Cerni, un artículo de Horia Stamatu "Millares en el Ateneo" apareció con motivo de la exposición de Millares en el Ateneo, en el año 57, coincidiendo con la formación de *El Paso*, Aguilera Cerni vuelve a hablar de él en su artículo: "España en la XXIX Bienal de Venecia".

Además habla del infierno de Goya⁸⁶ no es el personal, sino el infierno de una civilización. Casi el mismo momento de derrumbe con que se encuentran estos pintores, entre ellos Saura y el propio Millares. Aparte de su aprecio por Goya, Millares estaba asentando la identidad, como harían sus compañeros de *El Paso*, con una serie de modelos estéticos. La búsqueda de una "españolidad" que los diferenciase de lo que ya en Europa venía haciéndose hacía años, esencialmente llamado informalismo, aparece en el mismo artículo:

"Dije antes que Saura es español hasta el tuétano y ya lo creo que es cierto," posiblemente el pintor más español de nuestros días junto a Picasso; limitado como un alfarero de Tajueco; austero como un Zurbarán; barroco como Theotokopoulos; picaresco como el de Hita, de la mano de Goya, Antonio Saura se incorpora desafiante con su arte desesperado a la crisis dramática del hombre de nuestra época".

En cambio, atraído por el infierno goyesco, habla de Solana apropiándose con pasión para la particular familia de la España negra: "Solana en Antonio Saura no se me despinta al nieto -

86 "Muchos habían ofrecido diversas formas del infierno, pero nadie había ahondado como Goya en el infierno de las formas" comenta R. Argüello: "sabiduría de la ilusión", Ed. Taurus, Madrid, 1994, p 49

por "reburujón" de familia y misma jefa pictórica⁸⁷ - de don Francisco de Goya, ¿qué decir - entonces – de Solana?

"... Don José Gutiérrez Solana nos viene ahora al recién inaugurado Club Urbis que acertadamente dirige Luis González Robles, con sus calaveras, sus mascarones más feos que Picio, sus mujeres carnudas, sus toreros y carnavales.

"... Y entonces hace la mataperrería; y termina armando una juerga fenomenal de esqueletos palurdos e indianos- de zambombas, flautas y tamboriles; de máscaras y traseros. Un baile tan de aquí, que la muerte se divide y nos divierte y para que nada falle, nos mete su corrida de villorrio donde el famélico caballo corneado echa las tripas en las arenas de la plaza.

"... Solana, antes de pensar en Grecia, masca bien el tabaco de su arte y lo escupe, y no se mete a pintor de manzanas que van a pudrirse, sino que pinta lo que se pudrió y ya está reseco de tan muerto. Y cuando piensa en animales, los ve a través de los verracos pétreos esparcidos por Castilla y no por las ventanas de los moldes italianos⁸⁸. "...y la pintura española se libra de la muerte gracias a los parches de Solana. Que en un arte de médicos tontos bien valía el curandero sabio"⁸⁹.

Solana impresionó a Millares, que reconocía en este artículo no haber caído en la cuenta del "parentesco" que lo hacía "hijo de Goya y padre de Saura". Las máscaras de Solana, el negro que campa por sus respetos, y los personajes siniestros y grotescos que aparecen en sus cuadros fueron incorporados al universo personal de Millares a partir de esta exposición.

Aparte de Saura, con quien había creado El Paso, Millares escribió acerca de la obra de Canogar, Rivera, Feito, Viola (firmado como Manolo Millares), y Chirino, su amigo de la infancia.

El dramatismo se hace constante en la obra de la postguerra española, pero es evidente, a partir de estos textos, que Millares se acoge al drama desde lo más profundo de su ser. Nunca sabremos si consciente o no de ello, lo adoptó como su permanente forma de expresión. En estos textos, la sensación siempre es de desazón: la referencia permanente a la muerte, a la sangre, a lo "negro", crean un clima angustioso como la forma en que termina el artículo sobre

⁸⁷ "Esta forma de escribir, que cada vez adapta más palabras coloquiales, como "reburujón", localismo canario, y "jeta", parecen apropiarse de un estilo que en Millares se va desarrollando paralelamente a su seguridad pictórica, a la misma búsqueda de un arte propio, profundo y a la vez en sintonía con su tiempo

⁸⁸ La misma imagen que, a partir de un viaje por el Sahara en 1969, impresiona su retina: los esqueletos calcinados en el desierto. De ahí surgirán dos de sus series de arpilleras, concretamente las últimas: antropofounas y neanderthalios

⁸⁹ S. Negro: "Solana en el Club Urbis", Punta Europa, n° 23 y 24, 1957

Feíto: "Dormir en tu paisaje triste, frío, donde son los perros y no los gallos los que despiertan al alba."

Ciertamente era una España oscura la que les correspondió vivir a estos artistas. Corría ya el año 58 cuando Millares escribe una serie de artículos que dan constancia de su aceptación del "Arte otro", y de su admiración por pintores gestuales como los del grupo COBRA: "Otro arte", "Otro arte o el tiempo perdido", y el dedicado a la representación española en la XXIX Bienal de Venecia,

Como Sancho Negro firma un artículo dedicado a "Otro Arte" en el que dedica elogios a Falkenstein, Appel y Mathieu. Como integrante de El Paso, publicó dos artículos reveladores. Uno de ellos, acerca los Toros de Guisando, colaboraba a establecer la genealogía del arte español informalista con la historia, en el lenguaje oscuro que a veces utilizaba.

"...Al contacto de tanto cansancio, la curiosidad me puso los zapatos usados de la lástima y desee encontrarme lejos del lugar. "Desde entonces, tristes toros de Ávila, puede decirse que os vengo cavando una humilde sepultura en el rincón más callado del cementerio del Tiemblo"⁹⁰. Otro artículo, con el lenguaje transformado en el de una crónica oficial, comentaba la Bienal de Venecia a la que asistieron los artistas de El Paso: "... Este triunfo español - el primero ganado en tal tipo de exposiciones – viene aquí a cuento de la XXIX "Biennale" de Venecia... La experiencia de Sao Paulo, "... La muerte de la leyenda negra de nuestra pintura con una pintura fieramente negra, nuestro pueblo y su constante contradicción"⁹¹.

El negro empezaba, conscientemente, tanto para Millares como para los demás informalistas españoles, a ser utilizado como el más seguro emblema, como el distintivo de una época determinada del arte español.

La huella opera como origen del sentido casi absoluto, del sentido general. Hace referencia también a conceptos como la ausencia, la distancia, el abandono o la desaparición. La huella no es sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia que, a su vez, se disloca.

6.5- Destrucción/ Creación. Construcción/ Deconstrucción.

La huella es el resto de metáfora que hay en el signo o concepto. Ella condensa la afectividad, la sensación, los sentimientos unidos a una imagen que deriva en conceptos. La huella es concepto incompleto. La modernidad inscribe la idea misma de destrucción en el corazón de la redefinición del arte. Esta voluntad de hacer tabla rasa se ejerce en cada uno de los niveles

⁹⁰ S. Negro: "Los toros de Guisando", *Punta Europa*, nº34, 1958

⁹¹ S- Negro: "España en la XXIX Bienal de Venecia", *Punta Europa*, nº 34, 1958

del acto creador: destitución de los sujetos tradicionales del arte; dislocación de la figura, explosión e incendio del plano y de la perspectiva. Se pone en negativo el estatuto del objeto artístico (coherencia, límites, verticalidad, etc) Mientras se afirma a través del arte una ambición reformista, antropológica y social.

Destruir por crear, crear por destruir. ¿Cuál es el compromiso del arte bajo el signo de la destrucción, en lo que hace al arte del siglo XX? Además durante un siglo que se quiere positivista, utopista, que confía en las fuerzas del progreso: de la ciencia, compromiso en la construcción del porvenir. Las obras, ellas mismas y los nuevos principios que las animan, hablan, por tanto en estos sentidos: el expresionismo que destruye la figura, la deconstrucción cubista, la abstracción dinamitando la forma, la tabla rasa planeando en el anarquismo dadaísta, la abstracción geométrica la más racionalista, el automatismo y la irrisión surrealista, la apoteosis de los desechos y de la cultura popular del *Nuevo Realismo* y del *Pop Art*, la extinción de la forma en el arte conceptual, el desvío de los mas media por los artistas contemporáneos, etc. La historia del arte moderno jalonada de entregas sucesivas, siempre cada vez más radicales, invistiendo siempre los nuevos terrenos de la acción. El filósofo Alain Badiou afirma que lo propio del siglo XX habrá sido el “combinar los motivos de la destrucción con los de la formalización” propiedad que según él, propiedad que a su modo de ver, se aplica tanto al arte como a la ciencia. Posteriormente al giro de lo moderno que hacen las vanguardias, la destrucción es la raíz misma del acto creador,, aquella que sea la estética propuesta e independiente de la posición del artista, en o frente a , las corrientes dominantes. El lugar de la creación y de la destrucción condiciona en efecto la relación particular y nueva que mantienen los artistas modernos con el pasado. El otro camino es el de la deconstrucción, estudiada por Derrida. No se trata aquí de rescatar el sentido desaparecido en la viveza de la conversación. El entramado de las relaciones de sentido que subyacen en el habla y, por tanto, el concepto ontológico de *écriture* -en lugar de la cháchara o la conversación- debe disolver la unidad de sentido y llevarse a cabo, así, la verdadera ruptura de la metafísica. En el ámbito de esta tensión se producen los más peculiares cambios de acento. Según la filosofía hermenéutica, la teoría de Heidegger sobre la superación de la metafísica abocada al olvido total del ser durante la era tecnológica, pasa por alto la permanente resistencia y tenacidad de las unidades de la vida, que siguen existiendo en los pequeños y grandes grupos de coexistencia interhumana. Según el deconstructivismo de Derrida, a Heidegger le falta radicalidad en el extremo contrario cuando pregunta por el sentido del ser y se mantiene así en un sentido interrogativo que no admite una respuesta razonable. Derrida opone a la pregunta por el sentido del ser la diferencia primaria, y ve en Nietzsche una figura más radical frente a

la pretensión metafísicamente modulada del pensamiento heideggeriano. Ve a Heidegger situado aún en la línea del logocentrismo, al que él contrapone el lema del sentido siempre inconexo y descentrado que hace saltar en pedazos la reunión en una unidad, y que él llama *écriture*. Está claro que Nietzsche traza aquí el punto crítico.

El arte moderno ha recusado la tradición, más aún, el ha rechazado en bloque la sociedad burguesa, su cultura y su concepción estética. Así es puesto en el lugar de lo que se ha dado en llamar una “tradición de la ruptura”, una relación al pasado esencialmente reactiva que ordena al artista a definirse él mismo, su arte y sus apuestas.

Este orden terminante sobrepasa el simple proyecto político y contestatario para tocar los fundamentos mismos de la obra. Se observa que todos los artistas, tanto de las vanguardias como los de detrás de la vanguardia, entendido este término sin intención peyorativa, se suscriben al mismo imperativo, pero operando con creaciones de cosas estéticas divergentes a partir de un postulado común: su posición de libertad. En nuestra concepción moderna, el artista es libre de elegir su futuro, y su producción, su manera de hacer, libre de elegir su pasado, lo de atrás, los antecedentes que sostiene su propuesta o de reivindicar la corriente histórica donde desea incardinarse o reivindicar. El artista podrá elegir hacer tabla rasa del pasado o tabla rasa de lo moderno, sin que ello inquiete, o desestabilice su estatus fundamentalmente artístico de su obra.

Un mismo artista, como Picasso, podrá hacer alternar, o llevar conjuntamente, durante diversos períodos, la vanguardia más provocadora y un clasicismo respetuoso de sus fuentes académicas. Así se puede considerar que todos los movimientos de vuelta, los estilos llamados “neo” o “post”, como la filosofía más articulada de la postmodernidad, son fundamentalmente tributarias de esta concepción y no constituyen un adelantamiento de la modernidad, pero sí una inflexión particular en la dialéctica de lo nuevo y lo antiguo, característico de lo moderno.

Desde 1909, los cubistas Braque y Picasso, fueron, según términos de Kahnweiler, quienes hicieron estallar las formas homogéneas. Hecho antes de elaborar con los *papiers collés*, una nueva semiología plástica fundada sobre la sinécdoque y la metonimia y de establecer las premisas de una escultura abierta y transparente. Todos los procesos de deconstrucción formal son comprometidos en este proceso. Pero estas experiencias revelan el dominio retiniano que será denunciado por Marcel Duchamp. Adepto de Raymond Rousel, el de *Las Impresiones de África* (1910) deconstruyen el lenguaje, Duchamp abandona la pintura en 1913 por la creación de objetos extraños a las categorías artísticas tradicionales que

basculan en torno a la noción de original (los *readymades*), y la elaboración de notas y documentos que ponen en posición un arte conceptual. Pensar y clasificar dos operatorias de Duchamp. Entre 1914 y 1966 una parte de la actividad artística de Duchamp consistió en la elaboración de notas manuscritas preparatorias de sus obras. Estas notas o comentarios herméticos son contenidos en cajas que constituyen ellas mismas también sus obras. Dado que ellas revelan la medida en que el trabajo de especulación intelectual se une a la realización propiamente dicha.

Así, *La caja verde*, editada en 1934, contiene 93 facsímiles de notas de obras conocidas entre 1912 y 1915 en vías de la realización del *Gran vidrio*, una suerte de caja óptica transparente figurando según Breton “Una interpretación mecánica cínica del fenómeno amoroso”. Directamente de las investigaciones verbales y del pensamiento teórico de Duchamp, el arte conceptual, que se elabora en los años 70, se consagra a las formas textuales. Si las notas de Duchamp, ricas por su cultura enciclopédica pero rellenas con juegos de palabras y retruécanos, que descienden de una tradición literaria irónica, simbolista con Laforgue y la pataphysique de Jarry contenidas en ello. La realización de los artistas conceptuales se fundará sobre estas referencias contemporáneas.

Ellas potencian las teorías de los sistemas de comunicación de Marshall McLuhan o los análisis de topologías formales del lenguaje del *Tractatus Logicus* de Wittgenstein.

El americano Joseph Kosuth, que se reivindica como el heredero espiritual de Duchamp y de Gertrude Stein, inscribe sus ejercicios tautológicos sobre muros, gracias a neones luminosos: *One Colour, Five Adjectives*, 1966. Sus discípulos ingleses reunidos en el grupo Arte y Lenguaje hacen crecer su teoría del arte que es la definición misma del arte y convocan al lenguaje como un procedimiento artístico en sí mismo. Su inmensa producción lingüística es archivada en fichas Kardex, banales clasificaciones en especies de taquillas. Stanley Brown utiliza el mismo útil archivístico para contabilizar experiencias espaciales concretas. Su fichero *Trois pas=22587 mm* (1972-73) registra meticulosamente sus propios desplazamientos a partir de fichas impresas midiendo cada uno de sus pasos.

6.5.1-Origen, Originalidad, lo Originario fundante.

Las imágenes en sí mismas predicen ser objetos singularísimos y hacen que el sujeto que las observa quiera para sí idéntica condición, la de una individuación rotunda y singularísima. En su búsqueda el creador se desplaza hasta un origen fundante, hasta lo informe que da origen a la forma.

En 1966, una exposición organizada por el Centro Pompidou y tomando el concepto de Bataille, de Lo Informe, e intitulada: *Lo Informe: modo de empleo*, proponía una suerte de contrahistoria del arte moderno, largamente definido como el alma de las formas puras. Estudiaba la manera sacrílega y profanadora de las recientes formas, conceptos y valores tradicionales, que aparecen invertidos o desviados. Este *big bang* artístico, esta explosión sin precedentes, que dinamita la existencia misma del cuadro o la escultura se apoya en procedimientos aleatorios o habitualmente violentos, considerados extraños al campo artístico. Ello engendra antifformas, moles, o esculturas vivas, totalmente contrarias a los criterios conocidos. Es una vez más Duchamp quien crea el escándalo. En 1913 crea su *stoppages-étalon*, que según la explicación contenida en una de sus cajas de notas de 1914, es el resultado de la caída de hilos que tumbándose se deforman y constituyen una unidad nueva de medida. La escultura aleatoria, fruto del azar y de un gesto absurdo digno del doctor Faustroll, había nacido.

En una misma línea neodadaísta de subversión poética, Robert Filliou concebía instalaciones, como sus famosos *Poïpoïdrome* (1963) o la *Cedille qui sourit* (1965), que son lugares de creación permanente, en el espíritu libertario y utópico del mayo del 68, donde el espectador deviene artista. En los años 60, toda una generación de artistas en revuelta: los franceses reagrupados en torno al *Nouveau Realisme* y los italianos en el seno del arte informal, con las combustiones plásticas de Burri, quieren atacar directamente el objeto mismo de su trabajo, el cuadro, a través de procedimientos violentos y espectaculares en sus happenings abiertos al público.

La destrucción del lugar de sumisión a la autoridad de los mayores como de los pares, es ciertamente la característica más remarcable del arte del s.XX. Reivindicación mayor, la autonomía de la obra que toma lugar en una red de conflictos en el centro de tensiones y tormentas de diverso tipo, donde el artista es el árbitro exclusivo. Toda creación, por afirmarse como tal, se verá sometida a la exigencia de destruir una norma, de abandonar o transgredir una regla, de afrontar la tradición, por inscribir la obra en un estatuto de originalidad. Pero ¿por qué se habla de originalidad, para definir las cualidades de una obra moderna?; porque la modernidad artística ha querido emplazar la obra en relación directa con un origen perdido o sepultado. El rechazo del peso de la historia, la destrucción de las formas y de los vocabularios tradicionales no constituyen para el artista una ruptura con el origen, pero manifiestan su voluntad de reinstaurarla en su estatuto original, en su estatuto primero.

Origen entendido, no como un pasado lejano, pero si como un territorio accesible después de hoy, por modalidades de acceso diversos: arte primitivo, arte de locos, de niños, arte popular, objetos reencontrados, entornos cotidianos, sexualidad, violencia, experiencias sensibles, etc y que constituyen una sustancia regeneradora del artista en su singularidad, y el arte en su autonomía se quiere nutrir y alimentar. Así, para el creador moderno el gesto de destrucción consiste ante todo en demostrar que traba su acceso al origen.

Él impulsa un doble movimiento: recrear el origen y crear desde el original, desde lo originario. Siguiendo su temperamento, siguiendo su contexto también, el artista será llevado a designar el origen de manera diferente. Del “nada, nada, nada” de un artista profundamente escéptico como Francis Picabia al “gran todo” del espíritu espiritualizante de Paul Klee. De la misma manera, las fuerzas puestas en juego, pueden ser diametralmente opuestas: la belleza como la fealdad, lo sagrado como lo sacrílego, la racionalización como la regresión.

Por tanto la afirmación de una relación originaria no es abandonada por tanto, pero el lugar en lo sucesivo ha emigrado, en particular hacia las instancias de producción de una cultura popular. Sin embargo un nuevo sentimiento anima a los artistas de personalidades diferentes, que son sucedidas en el curso del tiempo, del siglo, hasta hoy. Este es el lugar íntimo, constitucional, entre el arte y la vida, que encuentra su fundamento en un concepto específico de nuestra cultura occidental, la creación *ex nihilo*: a partir de la nada. Un concepto que la cultura moderna ha cogido de raíz y lo ha puesto justo en sus últimas consecuencias, que engloban las formas del arte como los procesos más heterogéneos, y hasta la facultad de disolver totalmente la creación en la vida.

Niki de Saint Phalle imagina sus *tableaux surprise* donde el espectador es invitado a tirar con una carabina sobre los monederos de color que desparraman colores sobre la tela. Jean Tinguely reemplaza la pintura por máquinas que pintan, capaces de producir a gran velocidad, gran cantidad de obras. La noción misma de escultura y de todas sus técnicas habituales ligadas a materiales nobles y duros, es completamente giradas por la elección de materias inéditas y frágiles: papeles, paños, arenas, líquidos, plásticos, polvos y otros. En los que la maleabilidad crean formas móviles, cambiantes, transformables a voluntad, informales que reenvían al modelo del famoso *crachat* de Bataille, que es por su inconsistencia, sus contornos indefinidos, el símbolo mismo de lo informe, de lo no jerarquizado con todas las marcas de eso que se imagina el ser humano como cualquier cosa.

Es evidente que el principio de deconstrucción persigue lo mismo, ya que también Derrida intenta superar un ámbito de sentido metafísico que subsume las palabras y los significados

verbales en el acto que él llama *écriture* y cuyo producto no es un ser esencial, sino la línea, la huella indicadora. De este modo Derrida ataca el concepto metafísico de logos y lenguaje del logocentrismo, que afectaría incluso a la cuestión de ser en Heidegger como pregunta por el sentido del ser. Se trata de un Heidegger extraño, reinterpretado de cara a Husserl, como si el habla consistiera siempre en enunciados a modo de juicio. En este sentido es cierto que la infatigable constitución del sentido a la que se dedica la investigación fenomenológica y que se realiza en el acto de pensar como cumplimiento de una intención de la conciencia, significa «presencia». La voz notificante (*la voix*) está referida en cierto modo a la presencia de lo pensado en el pensamiento. La verdad es que también la labor de Husserl en favor de una filosofía honesta incluye la experiencia y la conciencia del tiempo previo a toda «presencia» y a toda constitución incluso de validez supratemporal. Pero el problema del tiempo en el pensamiento de Husserl resulta insoluble porque éste retiene el concepto griego de ser que ya Agustín había descalificado en el fondo con el enigma que representa el ser del tiempo, que «ahora» es y a la vez no es, por expresarlo con Hegel.

En ocasiones, la muerte en forma de arqueología, de indagación en los pasos de otros hombres existidos miles de años antes que él, se transforma en una presencia tranquilizadora, calmante ante la angustia, como delatan algunas de las líneas más terribles de sus últimos escritos, los recogidos como *Memoria de una excavación urbana*.

La década de los cincuenta se cierra para Millares con un claro reconocimiento internacional y nacional. Las arpilleras son ya los cuadros de su plenitud; la política española, de la mano de González Robles, conduce a estos artistas a las bienales internacionales; su estancia en Madrid ya se asienta como su nueva forma de vida y su pintura, dramática y oscura alcanza la belleza de la madurez.

A principios de los sesenta, la muerte sigue presente en sus arpilleras y en sus escritos. Sin embargo, esta presencia oscura no impide a Millares dotar de humor, algo cáustico y grotesco, a una parte de su producción, especialmente en los primeros años de los sesenta. *Divertimento para un político* o algunas acciones realizadas con el grupo ZAJ- Juan Hidalgo y Walter Marchetti- reclaman una atención hacia la farsa, hacia la ironía, que en cierto modo parece un respiro, una necesaria pausa entre tanta y tan coherente presencia del drama. Sin embargo, es en 1965 cuando Alberti le dedica un poema, Millares 1965, en el que escribe “No toquéis, peligro de muerte”. Alberti es certero como nadie a la hora de evaluar el misterio, si es que este puede evaluarse. Lo que sucede en ese agujero que se abre en la arpillera, en ese bastidor

que casi queda al aire, en ese despojamiento de la materia que afecta en muchas obras a Millares- “... a este paso, me voy a quedar solo en el bastidor”, escribe a Westerdahl, “es que la muerte avanza”. No la muerte física, que ya empieza a rondarle y aumenta su carácter hipocondríaco a niveles penosos, sino la muerte del alma, de su capacidad para encarar la vida [6.14]. El doctor Portera, médico y amigo de Millares, lo filma en una acción sin precedentes: Millares se envuelve en una arpillera, la cose, como si de una mortaja se tratase, y la rocía, la impregna, con pintura. Millares es el ‘homúnculo’; él mismo se esconde tras el hueco de la arpillera, tras los agujeros negros de sus cuadros.

6.5.2- Destruir la superficie

La modernidad, nos dice Meschonnic, es la irrupción de la subjetividad al primer plano del acto artístico. Una subjetividad que se ejerce en la materia misma de la creación y que condiciona las formas. El arte del s. XX no puede ser reducido a una sucesión de estilos, y se acaba por no saber nada del carácter moderno si se deja simplemente en la enumeración y la historia de los diferentes movimientos artísticos. La obra en tanto que tal deviene sujeto, y sujeto que se descubre múltiple, clivado, irreductible a toda tentativa de reificación. En los inicios del siglo, durante el tiempo en que la imagen se libera de las reglas de la representación, el cuadro vive de las tensiones internas que pueden aparentar movimientos psicológicos del alma contemporánea. Lo moderno tiene la revelación de la “quiebra de la superficie” que designaba Gilles Deleuze, y se asiste al desarrollo de relaciones tradicionales entre la superficie y la profundidad, el fondo y la forma, el sentido y el no sentido (Mechanic, 2000:p.74).

Las implicaciones de este movimiento son múltiples. Sobre el plano de la forma se ve ponerse un pensamiento del cuadro o de la escultura que se suelta de una aprehensión totalizante y de todos los sistemas de jerarquización de los valores plásticos particularmente la perspectiva.

La ruptura de la unidad de la superficie, las perturbaciones que agitan la materia, quieren abrirse a experimentaciones más y más radicales: división de la forma y de la materialidad de la obra para el cubismo, dialéctica de la construcción y de la deconstrucción en los constructivistas, explosión de la unidad en la diversidad con la invención de la instalación como forma artística, exploración de todos los procedimientos de lo aleatorio para la creación de formas involuntarias o encontradas ,etc. En Millares sobresalen [6.13], [6.14] [6.16], [6.17].

En los años cincuenta, el estructuralismo lanzó un anatema sobre la biografía. Luego con el giro lingüístico, la cuestión del sujeto de la enunciación vino acompañada de un reexamen de

las categorías del discurso; la crítica de la noción de autor que hacen Barthes y Foucault permitió descubrir procedimientos contrastados bajo la veladura de las normas institucionales. Sobre el plano de la representación o de sentidos, la imagen tradicional como todos los sistemas de valores, simbólicos o estéticos, son puestos en causa por las modalidades de naturalezas diversas, después los procesos de extenuación compartidos por los poseedores del modernismo y de la tabla rasa, hasta la subversión practicada por las vanguardias que deriva la reordenación convencional de las jerarquías pasando por los pensamientos de la entropía que atravesaban numerosas corrientes. La dimensión interrogativa en la que nos movemos no tiene nada que ver con un código que se intenta descifrar. Es cierto que ese código descifrado subyace en toda escritura y lectura de textos, pero representa una mera condición previa para la labor hermenéutica en torno a lo que se dice en las palabras. En esto se ha basado la crítica al estructuralismo. Pero parece ir más allá de la deconstrucción de Derrida, porque las palabras sólo existen en la conversación, y las palabras en la conversación no se dan como palabra suelta, sino como el conjunto de un proceso de habla y respuesta. Pero a principio de los años setenta Barthes emprendió la rehabilitación de la biografía bajo la forma de elementos discretos, conseguidos mediante una lectura pormenorizada de lo que llamaba biografemas. El biografema, nos dice Louis Jean Calvet, es la biografía mediante el rodeo de un “retorno amistoso del autor” en la forma de “algunos detalles que son sin embargo la fuente de vivas luces novelescas”. Tiene su origen en la anotación, en el trazo fugaz, en la ficha, que era, como se sabe, su principal instrumento de trabajo y que Barthes bautiza con el neologismo de biografema.

El cine, arte moderno por excelencia, propone un modelo de destrucción creativa. Arte de tiempo y de imagen él es, por la práctica del montaje y los dispositivos de la proyección, el fruto de una operación de destrucción de las dos dimensiones que le son constitutivas. Arte del movimiento, él se opone al principio de la perspectiva que ha dominado el arte desde el Renacimiento. Estructuralmente agregado a un desarrollo narrativo, él deriva por tanto de un principio de heterogeneidad, que ha incitado a los autores a desarrollar todos los procedimientos de contradicción de la linearidad, después la elipse hasta el *flash back* o del *cut-up* del cine experimental.

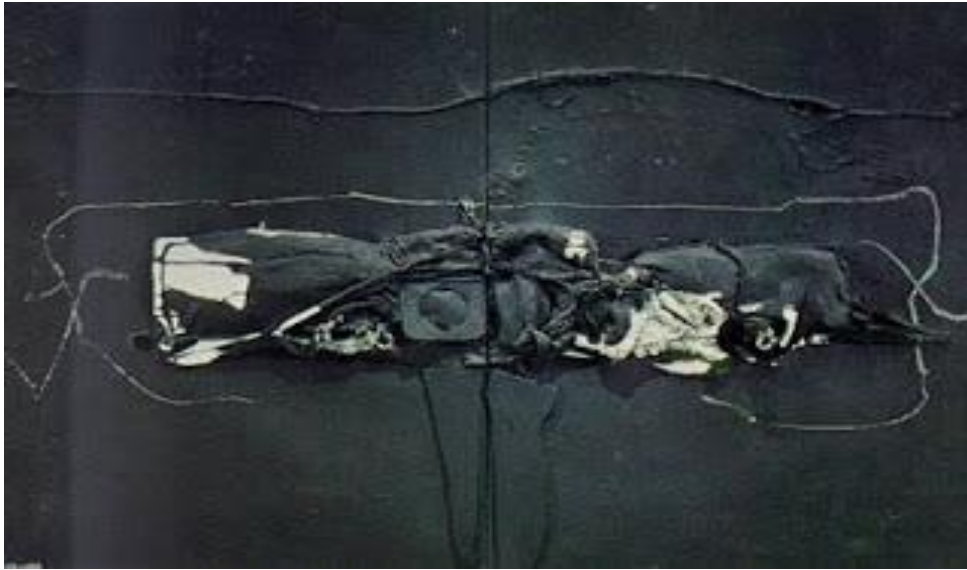
Estas cualidades disruptivas serán muy rápido utilizadas en la investigación radicales llevadas a cabo por los cineastas o los artistas, y son hoy analizadas y subvertidas por las prácticas usuales del video tomando el cine por referencia, como el de Douglas Gordon o de

Pierre Huyghe. Arte popular, el cine revienta la superficie de signos, para crear ilusión de tocar en directo lo real.

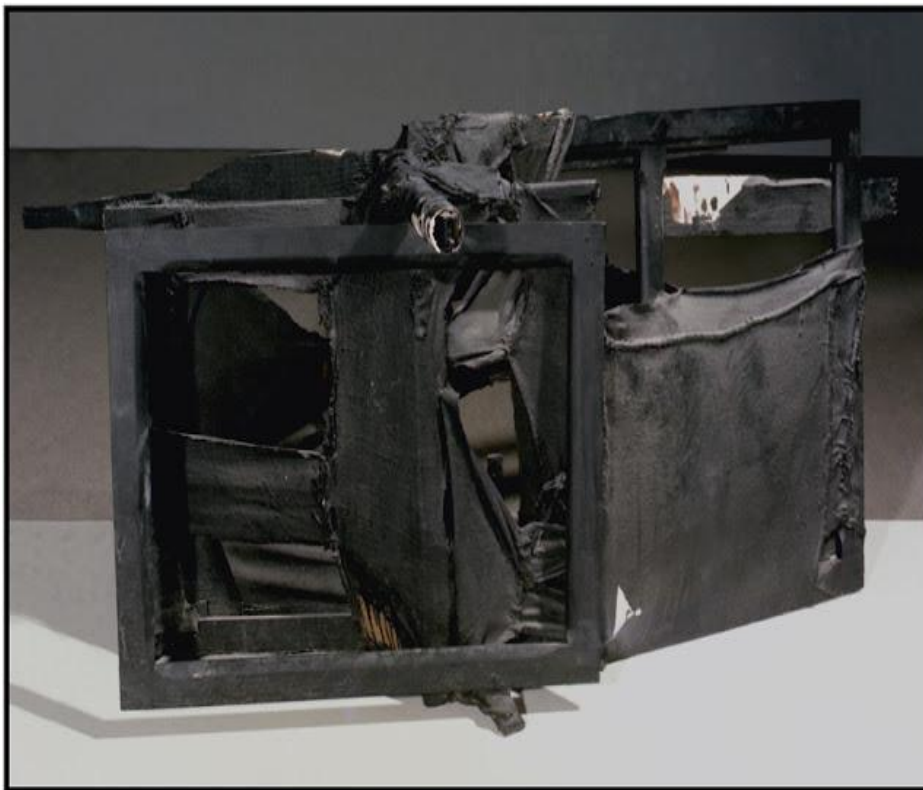
Art neuf, él es naturalmente soldado de la picota de la asfixiante cultura, que denuncia Jean Dubuffet, arte mecánico, en fin, él sella la obsolescencia de la obra única y autógrafa: Walter Benjamin, en un ensayo célebre se apoya sobre el cine, arte conocido en función de la reproducción y enviado a las masas, para soltar el fenómeno irremediable de la pérdida del aura de la obra, pérdida consecutiva a esta productividad del arte y que él juzga saludable para el mundo moderno. Gadamer dice: “Que ha elegido la vía de la deconstrucción, en la que la unidad de sentido no se disuelve en el coloquio vivo, sino en la trama de las relaciones de sentido que forma la base del hablar” (Gadamer, 1986, p.97). El término deconstrucción no debe entenderse como deseo iconoclasta de la imposible destrucción del logos, sino como voluntad de desarticular el sistema de las proposiciones, de dislocar la unidad verbal con el fin de hacer que esté menos anquilosada y sea más consciente de sus propios condicionamientos, es decir, de todo lo que impide acceder a la verdad y la autenticidad absolutas (Gadamer, 1986, p.98). La evidencia es lo más oculto y el exceso de evidencia ciega.

Como bien sabían Platón y Hegel, en la luz pura vemos tan mal como en la oscuridad más total. Sólo las diferencias, los matices, las comparaciones permiten ver y comprender, sobre todo fuera de la metafórica de la luz, fuera de la metafísica y de la presencia. Ya que la metafísica ha procedido a borrar “la huella”, se impone ahora la tarea de ir hacia su superación; pero esto no es posible por medio de un “salto”.

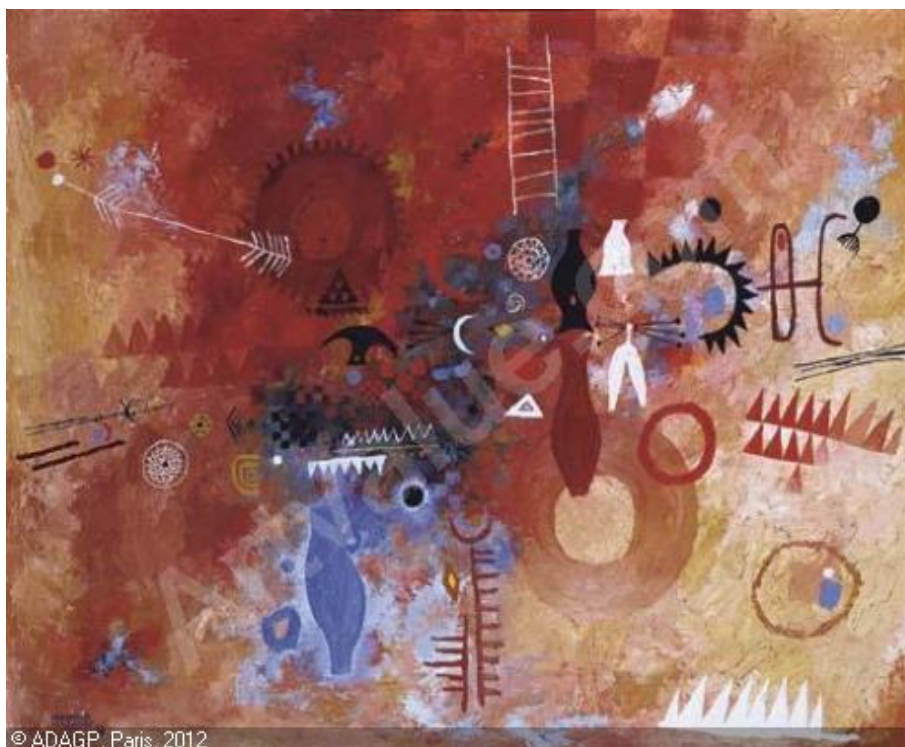
Millares pone cruces y crucifixiones explícitas, *Cuadro 170* (1957)[6.15], sugeridas, *Cuadro 166* (1958)[6.17]....También otros motivos históricos: *Sarcófago para Felipe II* (1963),[6.2] *Artefactos para la paz* (1964) [6.2 a], irónica celebración de los años transcurridos desde la Guerra Civil. Los artefactos son una afrenta a la exaltación propagandística del régimen: son enterramientos.



[6.2] Sarcofago Felipe II, 1963, Mixta s/arpillera. Col. Fundación Juan March. Madrid.



[6.2 a] Millares, Artefacto para la Paz, 1964, Mixta s/ arpillera. Col. Elvireta Escobio, Madrid .



© ADAGP, Paris, 2012

[6.3] Millares, Pictografía, Aborigen de los Guayres, N°2, 1953-Tcn. Oleo S/ lienzo, Col. Privada.



[6.3 a] Millares, Pictografía Canaria IV, 1955. Oleo S / Tabla. Col. Privada. Las Palmas de Gran Canaria.



[6.4] Millares, Perforaciones y s/tít. 1957. Tc Mixta S / arpillera. Col. Caixa Galicia.



[6.5] Muro, 1954, Tcn. Mixta s/ tablex. Col. Elvireta Escobio, Madrid



[6.7] Millares, Arpillera o Composición, 1956, mixta s/arpillera, Col. MNCARS, Madrid



[6.8] Muro, 1956, Tc. Mixta s/ arpillera. Col. Privada, Madrid



[6.9] Millares, Muro 1, Pictografía, detalle, 1954, Tc. Oleo S/ arpillera. Col. Elvireta Escobio, Madrid



[6.10] Millares, 1956. Tc. Mixta s/ arpillera. Col. Elvireta escobio, Madrid



[6.11] Arpillera, Sin Título, 1956, Técnica Mixta s/lienzo, Col ARTIUM, Álava.



[6.12] Millares, Cuadro N°2, 1957, técnica mixta, Col. Juan March. Cuenca.



[6.13] Millares, Composición, 1957, Tc. Oléo s/arpillera. Col. Eva Millares. Madrid



[6.14] Cuadro 193, 1962, Mixta s/ arpillera. Col. Acquavella Modern Art, New York.



[6.15] Millares, 1957, Cuadro, Mixta/arpillera. Col. Museo Nacional de Caracas.



[6.16] Millares, 1957-58, Cuadro , Mixta s/arpillera, Col. Gemmente, Museum Den Hang.



[6.17] Cuadro 33, Pintura B, 1957-58. Tc. Mixta S/ arpillera. Col. Musée Pompidou, Paris.

ESCENA TEMPORAL

Representación de “La Dimensión Temporal” de la estética pauperista.

¿Qué tipo de conocimiento o efecto de cognición producen las imágenes? Es un conocimiento que se produce por sumisión de la diferencia a lo idéntico, de lo particular a lo general. Un conocimiento que produce un efecto de verdad y una consciencia de historicidad de las prácticas que las producen; del arte en particular. Se trata de prácticas en la realidad de los viajes históricos y del arte que crearon un flujo de temporización de diferencias que

integran en una identidad imaginaria. Las prácticas de producción simbólica, narrativas y de imaginarios son puestas en el modelo de tiempo que ordena la diversidad de las producciones como momentos de desarrollo lineal de un único guión, de un mismo proyecto. No olvidemos que los distintos sistemas de visión crean sistemas de creencias, con el efecto de verdad de las imágenes.

El siglo ilustrado es una época eminentemente viajera en todas las direcciones del globo que entonces era posible surcar. Tras los primeros descubrimientos de nuevas tierras los viajes geográficos venían siendo frecuentes desde el siglo XVI pero ya en el siglo ilustrado experimentan una gran aceleración en sintonía con la efervescencia ilustrada de los espíritus. Los viajes en sus diferentes variantes y objetivos geográficos, comerciales, topográficos, artísticos etc por conocer la geografía del globo, las costumbres y los modales de comportamiento o sus producciones culturales y artísticas, brindaron unas oportunidades óptimas para ejercitar sus capacidades de observación, incluida la estética en varias direcciones. Sus objetivos eran ampliar los horizontes espaciales y temporales de la historia europea (Marchán Fiz, 2010, p.123). En el mundo de la ilustración, el culto al hombre como nuevo sujeto autónomo en vías de realización, es inseparable de una utopía de la emancipación que impregna las diversas actividades y las manifestaciones de cualquier clase en su propia vida. Siente una predilección especial por los viajes, de los que sus protagonistas dejan testimonios en generos literarios, diarios de viajes, correspondencias, documentos y descripciones gráficas de artistas visuales tanto de ruinas arquitectónicas, ciudades, lugares o a veces paisajes. Aportan también impresiones no sólo del mundo clásico, también de mundos geográficamente alejados, primitivos en su grado de civilización, distantes en el espacio y en el tiempo. Reflexiones filosóficas sobre el hombre primitivo, el buen salvaje, el indio americano, fueron de utilidad para artistas modernos como Paul Gauguin frente a la Europa civilizada, mezquina y debastada moralmente. También útiles fueron los relatos de los viajes al Oriente y las ficciones de los viajes imaginarios. En suma los viajes devienen figuras de la recepción ilustrada que desestabilizan la centralidad eurocéntrica, provocando desplazamientos, reales e imaginarios en el espacio y en el tiempo y que sintonizan con la invención en los caprichos y las fantasías en las artes visuales o la interpretación de las ruinas.

La recuperación de lo primitivo iniciada a principios del siglo XX en las tendencias artísticas llegó a convertirse con los años en una postura no sólo estética, sino ética. La búsqueda del arte africano y asiático como modelo durante los años cuarenta fue un auténtico alarde de valentía frente a los racismos de tinte político que asolaron Europa. Ampliamente considerado

fue el primitivismo en la obra de Gauguin, los Fauves, Picasso, Brancusi, los Expresionistas alemanes, Lipchitz, Modigliani, Klee, Giacometti, Moore, los Surrealistas, los Expresionistas Abstractos y los artistas contemporáneos comprometidos con obras de tierra (*earthworks*), shamanismo y "performances" de inspiración ritual. Como lo señaló Douglas McGill (1991, p.89) la exposición "Primitivismo" en el arte del Siglo XX", intentó esencialmente echar abajo la creencia convencional de que la mayor influencia del arte tribal en el arte moderno fue en el campo formal y estético, cuando, como lo afirmó el organizador Rubin, su mayor importancia fue la redefinición que tuvieron los artistas modernos de la propia naturaleza del arte, así como de su misma elaboración. Iniciador y descubridor de este nuevo territorio artístico fue Picasso, quien luchó por encontrar una nueva manera de pensar sobre el arte cuando pintaba su cuadro de 1906-1907, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Llamó a esta pintura su "primer cuadro de exorcismo" y según William Rubin el artista expresaba así una visión del arte como algo que cambia la vida y cambia al propio artista. Mientras Picasso fue ciertamente influenciado por las formas del arte africano -una máscara del Zaire le sirvió para *Las Señoritas de Avignon*, el hueco central de su *Guitarra* de 1912, una de sus primeras construcciones, se inspiró en los ojos cilíndricos de una máscara africana Grebo que él mismo poseía, su arte y su psicología fueron profundamente influenciados por lo que el artista tomó de la naturaleza mágica del hacer artístico tribal. Picasso se interesó desde entonces en un arte que fuera poderoso, mágico, que causara admiración e inspiración creativa y cambiara la vida, como las máscaras y los objetos rituales empleados en ceremonias que señalan la llegada de la pubertad, un nacimiento o una muerte. El término primitivismo se usa en relación con el arte moderno para describir tendencias que se manifiestan en movimientos artísticos que van del simbolismo al *art nouveau* en la década de 1890 hasta el expresionismo abstracto en la de 1940. A diferencia de estas corrientes artísticas, el primitivismo no designa a un grupo organizado de artistas, o siquiera un estilo identificable en un momento histórico particular: más bien reúne una serie de "reacciones" artísticas respecto a "lo primitivo" en el periodo que va de 1880 a 1940. Acabadas las guerras mundiales y la guerra civil española, los grupos de vanguardia continuaron en la reivindicación de modelos primitivos frente al clasicismo occidental basado en Grecia.

El primitivismo en el arte moderno se reconoce sobre todo, debido al uso de artefactos primitivos (máscaras, esculturas, textiles, objetos rituales) como modelos para el desarrollo de la obra artística. Esta práctica se dio especialmente a partir de la primera década del siglo XX en Francia y Alemania y se esparció rápidamente a lo largo de Europa (incluso en Rusia) y los Estados Unidos. Artistas modernos que vivían en países occidentales usaron como modelos

estéticos las máscaras y esculturas africanas (Pablo Picasso), esculturas y arquitectura americana precolombina (Henry Moore, Frank Lloyd Wright), o artesanía de poblaciones rurales e indígenas (Wassily Kandinsky y Kazimir Malevich). Sin embargo, el primitivismo implica mucho más que un simple préstamo formal de arte no europeo. El primitivismo puede relacionarse con el desarrollo estilístico de un artista determinado, por ejemplo en el caso de Picasso.

Ese sentido del arte arrasó completamente con la idea de un arte realizado como un espejo frente a la naturaleza. Fue en conversaciones con Picasso, unos pocos años antes de la muerte del artista, cuando Rubin conoció los pensamientos del español acerca del arte tribal y fue aquel intercambio el que le dio la idea de hacer la exposición *Primitivismo en el arte del Siglo XX*⁹². Rubin enfatiza que formal y estéticamente, Picasso y otros artistas habían comenzado a realizar cambios revolucionarios en el arte moderno -hacia un arte conceptual y abstracto lejos del arte perceptual y representacional- en 1906, un año antes de que Picasso visitara El *Museo de Etnografía del Trocadero* y viera las máscaras tribales de África y Oceanía. "Los objetos tribales se habían visto en París durante muchos años, pero ninguno de los artistas de vanguardia se había fijado en ellos" -dice William Rubin (Hélène Seckel-Klein, 1994 – p.79) -. Fue solo después de los cambios radicales el arte de comienzos del siglo, cuando dichos objetos se hicieron pertinentes y plenos de interés. Pero los cambios sucedieron primero: el arte tribal en sí mismo no fue el que revolucionó la historia del arte occidental". Para preparar la exposición "Primitivismo" en el arte del siglo XX, William Rubin visitó numerosos museos etnológicos de todo el mundo, así como las casas de familiares y descendientes de artistas modernos en busca de material que pudiera iluminar las conexiones entre los trabajos de aquellos y el arte tribal. Rubin escribió en uno de los libros que acompañan la exhibición que "cuando Picasso declaró que la escultura primitiva nunca había sido superada", el artista empleó la palabra 'primitivo' con un sentido completamente positivo. Su juicio refleja la nueva perspectiva revolucionaria de aquellos artistas precursores que, a comienzos de siglo, abrieron los ojos occidentales a la belleza, poder y refinamiento de las artes tribales e hicieron de la palabra 'primitivo' un término de alabanza". Sin embargo, ¿por qué aún en 1984 el arte primitivo atrae a los occidentales? Una vez más Rubin comienza

⁹² Rubin, William "Lo que Picasso me contó -dice el curador Rubin- fue exactamente lo contrario de lo que esperaba. La información recibida fue la de que el artista estaba interesado en el arte primitivo debido a su naturaleza abstracta, como si fuese una especie de proto-cubismo. Lo que Picasso me hizo ver claro fue que él estaba más interesado en su fuerza mágica, en su sentido de lo irracional, que el encontraba muy fuerte el artista creía que el arte occidental se había alejado demasiado de las raíces mágicas en el hacer de la imagen. Picasso sentía que con las tradiciones decimonónicas de la pintura de salón, el arte se había disecado y perdido todo su poder y juicio. El artista quiso entonces restaurar el arte volviendo a sus raíces".

por corregir lo que él considera una respuesta popular incorrecta: que la fuerza emocional poderosa de la escultura tribal es el resultado de la "*angst*" - angustia - de los pueblos tribales antiguos frente a la violencia impredecible de la naturaleza, una angustia similar a la de la ansiedad nuclear moderna y otras angustias. No, dice Rubin, quien cita investigaciones antropológicas que muestran que el arte tribal, de hecho, tendía a infundir en la gente el mensaje de que el mundo era ordenado y manejable por un sistema animístico de creencias. Pero hay una razón esencial por la que el arte primitivo se relaciona con la sensibilidad contemporánea y Rubin cree que es una razón psicológica. "Hay un mundo total de experiencias en el arte tribal que no había tenido nada que ver con el arte occidental del siglo XX". Según el curador "Estamos regresando a ciertas rafees, no propiamente artísticas, sino de nuestra propia humanidad y psicología. Y esto es lo que hace muy llamativa la exposición: el encontrar denominadores comunes en pueblos distanciados tecnológicamente a años luz.

En la Historia del arte, el término "primitivismo" reenvía en primer lugar a un movimiento de celebración, por parte de ciertas artistas de diferentes vanguardias del siglo XX, de valores y formas consideradas como originales, exóticas y regenerativas. Es común, situarlo alrededor de 1900, el inicio del interés artístico por las obras venidas de África o del Pacífico (Rubin, W, p.70).

El Primitivismo es una de las vertientes constitutivas del arte moderno, aunque su importancia no ha sido suficientemente considerada. El camino supone investigar la reelaboración de lo "primitivo" que se realiza en el arte moderno, comenzando en el siglo XIX y acentuándose de manera radical con los movimientos de vanguardia del siglo XX. Son muy pocos los movimientos artísticos del siglo XX que hayan escapado a esta influencia, y su referencia a lo "primitivo" es un elemento de definición estilística en sí misma y de crítica de la propia tradición europea, fundamentada en la teoría clásico-naturalista del arte.

A lo largo de la época contemporánea el primitivismo ha pasado por diversas fases:

- a) una influencia formal en los artistas de principios del siglo XX, refiriéndose a los objetos de arte primitivo, por su realización de un lenguaje formal no mimético, sintético y abstracto;

- b) un interés en la presencia del mito y el rito en su relación con el arte, el sueño y el inconsciente, fundamentalmente a partir del surrealismo y de los movimientos posteriores nutridos de su influencia y;

c) un interés por la sociedad primitiva, en su organización social y en sus formas de pensamiento, a partir de los años 1970 y hasta nuestros días, expresado en la formulación de nuevas formas artísticas como el *happening*, *performances*, *body art* y *land art*.

El primitivismo en el arte moderno se inscribe en un contexto en el que los artistas utilizan objetos, denominados primitivos, como modelos de elaboración para sus propios trabajos. Esta práctica comienza en el primer decenio del siglo XX en Francia y en Alemania, pero se propaga rápidamente por toda Europa y los Estados Unidos. Se ponen en boga objetos negros, indios y de Oceanía, hecho que remarca en 1929 el crítico Adolphe Basler (Jean Laude, 2000, p.196). Si bien ya la segunda mitad del s.XIX exaltaba el encanto de las estampas japonesas.

Apollinaire presenta a Matisse un breve retrato literario en el que muestra el valor poético y cultural de esculturas provenientes de Guinea, de Senegal, Gabón, en la que los negros tienen figurada con una rara pureza sus pasiones más terroríficas. Con ello da a entender un fenómeno esencial: a través de los objetos “primitivos” algunos de los jóvenes artistas vanguardistas, los más radicales y los más inquietos, encuentran en Europa sus propias ambiciones, deseos profundos, huir de los valores convencionales y cuajados de Occidente, apartados de él, y que no obedecen a sus pulsiones creativas. Investigan otras formas de expresión distintas a las de la belleza griega. Toman en consideración el arte negro un puñado de bohemios parisinos, mientras Apollinaire encuentra otro mentor, Maurice Vlaminck. En 1912 el periódico *Le Temps*, le había demandado precisar que era el cubismo, en el que evoca las curiosidades estéticas de Vlaminck, sus compras de máscaras y de fetiches africanos. Su colección habría impresionado vivamente a Derain, quien ya conocía el Museo Negro de Londres y este habría transmitido el mensaje a sus conocidos más próximos, Matisse y Picasso.

Hay un primitivismo estilístico inaugurado por Gauguin y que más tarde engendra el cubismo, pero en este artista la relación del arte primitivo se mezcla con el interés de artistas por el espíritu, el acceso a modos de pensamiento, de visiones de la existencia considerados como más fundamentales. En conjunto se consideraba que el primitivo era siempre más instintivo, menos limitado por las convenciones artísticas o la historia y de cierta manera más próximo a aspectos fundamentales de la existencia humana.

Picasso y Matisse, habrían visto por primera vez estatuas africanas en el atelier de Derain, hacia 1905-1907, quien había realizado la visita al Museo Negro de Londres, y las colecciones etnográficas del British Museum. Puede considerarse que este inicio, fue preparado por el trabajo de los etnólogos y el desarrollo de museos etnográficos en Europa a

lo largo de todo el siglo XIX. Un nuevo discurso permitía romper la férrea postura de Gottfried Semper que afirmaba el estudio de las artes primitivas desde un enfoque puramente técnico, como desconocimiento de los sistemas de representación de Occidente. Deduciendo la estilización de obras de procedencia, las que habían determinado su origen. Hoy conocemos la cantidad de viajes que hizo Aby Warburg a los pueblos indios de Nuevo México, en la investigación de trazos culturales arcaicos persistentes, constituyendo un jalón esencial en el esfuerzo de comprensión de las formas artísticas occidentales a través de los pueblos, llamados primitivos.

A diferencia de movimientos artísticos organizados (cubismo, expresionismo,) el primitivismo no designó un grupo de artistas estructurados como tal, ni un estilo identificable emergente en un momento histórico dado, en conjunto, se trató de acciones y reacciones diversas de artistas a este período de ideas sobre lo primitivo. El primitivismo presupone la idea de “primitividad” en la que su ambigüedad rompe con el uso tradicionalmente negativo, al contrario se trata de la valorización de esta idea.

Desde finales del siglo XV, un interés relativo se manifiesta por el arte de países nuevos descubiertos. En los gabinetes de curiosidades, se exponen también estas culturas africanas; pero desde este punto de vista el s. XIX marca una sensible regresión. Se cierra sobre sí mismo y sus valores estrechos. A pesar de que a partir de 1870 empiecen a crearse museos de etnografía en las principales ciudades europeas. Un importante volumen de materiales diversos traídos por comerciantes, misioneros, militares, exploradores, sirven a empresas pragmáticas y didácticas, al mismo tiempo que se constituyen en colecciones públicas de trabajos consagrados a las “artes primitivas” que se sitúan en una perspectiva evolucionista. “Ni el gran público, ni los medios científicos consideran las artes de países lejanos por su valor estético”, como sostuviera André Michel, conservador del Louvre y autor de una monumental Historia del Arte, da la medida en el artículo “Africa” *“Chez les nègres qui paraissent pourtant, comme toutes les races de l’Afrique Central et Meridionale, fort arriérés pour tout ce qui est affaire d’art, on trouve des idoles représentant avec une grotesque fidélité les caracteres de la race nègre”* (Jean Laude, 2000, p. 216). En torno a la fundación de museos se constituye, principalmente en Alemania, que debía justificar y legitimar el esfuerzo de expansión de la civilización occidental, identificada por las necesidades de la causa de la civilización. Los cánones de belleza, no tenían por tanto ni intemporalidad, ni la universalidad que occidente les prestaba inconscientemente. Ellos resultaban muy variados. La cuestión del primitivismo ha constituido, durante los años 1905-1920, un centro de reflexión remarcablemente dinámico, al punto, que según J.C. Middleton (J.C. Middleton,

1971, p.193), en 1914 el mismo pasa a transformarse en un verdadero cliché, con afirmaciones que podríamos interpretar de esta manera: los elementos más sensibles de nuestra generación de creativos querrían terminar con el hombre ciudadano, asfixiado en obligaciones mundanas, sometido a diversos rituales sociales y con la finalidad de reencontrar el ser verdadero, espontáneo y primitivo. El deseo remarcable de reorientar el destino del hombre. Otros encontrarían la verdad en las artes primitivas, el arte negro u oceánico, la etnología. Carl Einstein, en plena guerra, escribiría el primero y más importante libro sobre la escultura negra (Einstein, C, *La Poursuite du vent*, Paris: Olivier Orban, 1976, pp. 75-76). Su importancia en la pintura ha sido más de una vez estudiada, el trabajo queda en parte por hacer en la literatura donde las pistas son más difractadas, pero donde la reflexión ha sido llevada con el mismo rigor aunque también, puede ser, con más radicalidad.

El encuentro de Occidente con el resto del mundo, es el ámbito en el que se inscribe esta reflexión sobre los primitivismos en el arte. Remontarse a este momento abarcaría un trabajo preciso de contextualización que empieza en los albores del siglo XX y que jalona esta historia de relación con el resto del mundo. Momento en el que se construye el imaginario de lo primitivo, o primitivismo, hecho de inquietante familiaridad y alteridad reflexiva. La expansión colonial alimentaría el gusto por estos lugares y por los gabinetes de curiosidades, los museos de historia natural, por los primeros museos de etnografías y las exposiciones universales. Se pudo por ejemplo ver las producciones oceánicas de las exposiciones universales de 1851 de Londres y la de 1878 de París que presentan un pabellón de ciencias antropológicas: reuniendo arte tribal y prehistórico; un Pabellón de colonias, donde las producciones locales son mezcladas con las coloniales. Y una exposición de arte antiguo en el Palacio del Trocadero. Este conjunto es el primer reconocimiento artístico. En 1889 la exposición de artes que reúne representantes de Java, que marcaron al poeta René Ghil, de Senegal, de Gabón, del Congo, habitaciones tahitianas y caledonianas, etc. La exposición colonial de París en 1931 será violentamente denunciada por los surrealistas; parece que la dimensión social del primitivismo comienza con ellas (Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, *Zoos humains, de la Venus hotentote aux "reality shows"*, Paris: Editions La Découverte, 2002, p. 187).

Tal como lo señala Henri Meschonnic "El primitivismo es otra cosa que un origen o una cruda realidad salvaje" (Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris: Verdier, 1988, p.272). Con el transcurrir del siglo, la antropología de un lado y el psicoanálisis de otro, obligan a posar una mirada menos determinista sobre las civilizaciones y las estructuras elementales de procesos mentales: el discurso sobre los orígenes puede ser a la vez interiorizado y tomar una

dimensión universalizante. Después los trabajos de Leo Frobenius en Alemania, de Franz Boas en los Estados Unidos y de la escuela de psicología francesa, Sigmund Freud propone una relectura psicoanalítica en Totem y Tabú, que asocia sociedades primitivas y comportamientos. Él propone estudiar la parte del psicoanálisis y preanuncia la noción más tardía sobre inconsciente colectivo, en la elaboración de investigaciones y estudios “primitivistas” en arte. Las orientaciones nacionalistas en estas investigaciones, no deben disimular la desestima de cierto modelo europeo, sobre todo el importado, repuesto sobre el rechazo del racionalismo, largamente inspirado por Nietzsche. El lugar del primitivismo con el antirracionalismo confirma la existencia de una filiación romántica en las vanguardias históricas.

El contexto estético, por otra parte, hace posible la apreciación de obras que habían devenido fáciles de ver, pero esencialmente en los museos de etnografía donde ellas estaban asociadas a un entorno social y ritual. Hizo falta una transformación de la mirada. El trabajo de Wilhelm Worringer constituye desde este punto de vista un giro capital: él propone considerar las artes bizantinas, medievales y no occidentales, no como artes anteriores o inferiores, sino como el fruto de una elección estética, como un conjunto particular de relaciones entre el arte y la realidad. Ello hace posible una nueva mirada sobre las artes “primeras” que refuerzan la desestima, el rechazo de representaciones realistas, alimentadas por el simbolismo y acompañando el pasaje de una convención fundada sobre la percepción visual a la conceptualización, este será uno de los elementos de marcha sobre la vía de la abstracción (Wilhelm Worringer, *Abstraktion, contribution à la psychologie du style*, Paris: Klincksieck, 1978).

En lo sucesivo, se asiste a un reencuentro entre formas de expresión consideradas sólo desde el ángulo etnográfico y una demarcación artística que tiende a romper con los códigos nacidos en el Renacimiento. Muchos esperan, por esta reflexión sobre lo primitivo, poner en evidencia invariantes fundamentales del arte: en el campo poético, se trata de una investigación sobre el lenguaje inicial, original y por lo mismo universal, al cual se emplean poetas como Vicente Huidobro con su “creacionismo” e Ilia Zdanevitch con su teoría del “totemismo” (Ana Pizarro, 1994, p.5).

I. PRIMITIVISMOS Y ARCAÍSMOS

CAPÍTULO VII: PRIMITIVISMOS Y ARCAÍSMOS: En torno a la huella, traza, vestigios y vida cotidiana

7.1-La huella, de los arcaísmos, culturas primitivas, huella arqueológica.

Primitivismos y arcaísmos han atravesado todo el siglo XX, desde las evocaciones exóticas, heredadas del siglo XIX, hasta las expresiones mestizadas más contemporáneas. En torno a 1920, se afirma la idea mítica de un retorno a la infancia del arte: André Breton declara con fuerza “el ojo existe ya en la edad salvaje de la humanidad”, y la voluntad de reencontrar una fuerza original, pulsional, que invocaban ya los pintores expresionistas alemanes. En los años 1940, aparecen procedimientos múltiples que simulan y producen efectos de regresión, que se refieren a territorios enterrados, inconscientes, del pensamiento y que exploran otros lenguajes, híbridos y arcaizantes. Como los monumentos conmemorativos, estos rasgos de primitivismo remiten a la atemporalidad, a un estado inmutable, a la muerte en definitiva. Se presentan como alegorías de lo furtivo, de lo que se escapa, de lo que hay que aprehender, lo que se está escapando. Si la repetición del pasado sería una serie de hechos aislados y sin sentido; es pues la que da un sentido al pasado: fondo desde el cual puede concebirse la posibilidad de que algo sea lo que es. En ruptura con la tradición y los valores que encarnaban sus predecesores, los artistas de vanguardia reivindicaban una mirada nueva y un retorno a lo “primitivo”, a lo originario de las culturas y de la expresión artística. El primitivismo impregnó todas las estéticas que se desarrollaron desde el inicio del siglo XX. Así, Picasso, después de hacer una visita por el Museo del Trocadero, declaraba haber comprendido el sentido mismo de la pintura.

Pronunciando la ruptura con la tradición, las vanguardias abolieron las jerarquías entre las diferentes categorías de producción de objetos y de imágenes. Integrados en el imaginario artístico moderno, el arte no occidental, los objetos etnográficos, el arte popular, los dibujos y trabajos infantiles, son también presentados junto a creaciones nuevas. Esto se daba tanto en la revisión del arte cuanto en las exposiciones, y no necesitaban establecer confrontaciones. Ellas aparecían a veces como comparaciones dinámicas y hasta provocadoras. El primitivismo atraviesa la mayoría de los corazones de creadores, sobre todo entre 1900 y 1920. Sin embargo, el expresionismo, el cubismo y el surrealismo, ofrecen diferentes traducciones de esta voluntad de ensanchar la mirada y reconsiderar las categorías tenidas hasta por las expresiones no artísticas o secundarias.

Ver es reconocer, al analizar diversos aspectos del arte y de la cultura visual europea relacionados con la estética de artes no occidentales de otras culturas; atender a cuestiones teóricas y a problemas de interpretación más amplios. Escoger las huellas de aquello que aparece y desaparece es plantear cuestiones sobre interpretación, investigación y metodología histórica. Así como sobre la categoría de arte para poder entonces presentar diferentes propuestas y métodos representativos del debate histórico-artístico contemporáneo, sobre primitivismo y arte moderno. La presencia del primitivismo como elemento determinante en la formulación de la modernidad artística está poco estudiado en el arte europeo y norteamericano en general, está claramente señalada pero no extensamente interpretada. La causa posible debería interrogarse en el análisis cultural comparado. En el caso de España este punto de vista es casi inexistente, a pesar de haber una gran cantidad de artistas cuya relación con lo primitivo es explícita, asumida y evidente, tanto en sus escritos teóricos como en su obra artística. Es el caso de Manolo Millares. Habría que buscar las huellas de lo que se oculta como si se tratara de una exhaustiva investigación. Lo visible es el rasgo, de lo primitivo, los arcaísmos, ¿pero qué oculta esta visibilidad es parte de nuestra interrogación?⁹³ Los esfuerzos de estos creadores se dirigen hacia el porvenir infinito y abierto desde la matriz prodigiosa del principio, recibiendo el estímulo del pasado remoto. No puede decirse que calquen el arte anónimo, ingenuo y divino de la prehistoria sus imágenes, escenas, y demás concepciones del mundo cavernario ellas revelan, una afinidad de emoción estética y de purificación hacia los cuerpos naturales que llamaron la atención de los creadores occidentales.

Analizar esta dimensión es adentrarse en los registros del tiempo, tanto mítico, como biográfico, de la fantasía y de la historia. Entre la metafísica y la historia se desgrana esta cualidad del tiempo.

Borges ordena un discurso sobre el tiempo que discurre entre la metafísica, el mito, lo fantástico y la autobiografía. Su metafísica, que es singular y propia, juega con otras alternativas diferentes a las concepciones lineales clásicas (Roberto Alifano, Borges,

⁹³ El País, 1973, "La condición de mito confiere, desde luego, una dimensión incuestionable a la imagen. de un artista, pero, a través de ella, aleja también de nosotros su significación verdadera, que queda desdibujada entre los vapores de la leyenda. Una muestra homenaje como la del MEAC, inmediata a la propia desaparición del artista, actúa de hecho como detonante real de esa sacralización, y todo encuentro parcial posterior con su obra, lejos de contradecir su aureola, tiende a reforzarla, aplazando, de hecho, indefinidamente la prueba de fuego capaz de avalar objetivamente su valía".

Biografía verbal, Barcelona: Plaza y Janes, 1988, p.170). Hoy crece el interés por tratar su manera de pensar: su pensamiento conjetural, abismal, plagado de perplejidades. Comparándolo y rastreando con Wittgenstein, Derrida, Heidegger, Sartre, Merleau Ponty y Foucault, vemos su particular manera de identificar, presentar y criticar los asuntos filosóficos. Borges identifica un tiempo originario, un *ereignis* que es un tiempo-invencción, que es tiempo que está antes del tiempo. Tiempo como recurso literario, como imaginación, como elusión y delusión, se acerca al tiempo mítico, al tiempo originario. El sujeto Borges encuentra la inmortalidad, supera la muerte y el olvido, pero no consigue superar ni al tiempo ni a la vejez, ni a la muerte, analiza esta serie intelectual en su metafísica del tiempo: inmortalidad, muerte y olvido, vejez y tiempo. Investigar lo originario es desplegar lo originario del sujeto, de la pulsión, de la tragedia; es describir las escenas fundantes del sujeto. Es señalar las escenas fundantes del tiempo; del tiempo originario que está más allá de sí mismo, que precede al tiempo, que está antes del tiempo, hasta confundirse con la vida misma y que retorna en círculo. Tiempo que refiere a lo abisal de sí mismo. La concepción borgeana de un tiempo como recurso narrativo no refiere sólo a lo abisal, sí en cambio, señala lo otro del pensamiento y de la imagen, lo abismal integrado a un tiempo de lo más profundo, del eterno fluir de las cosas, de la vida, en definitiva configurando un pensamiento abismal. Al recontar, al narrar, al volver a relatar las historias de la humanidad, se guardan en el relato los trazos de lo histórico; de ello ni lo histórico ni el mito se escapa.

¿Empezó alguna vez la humanidad y el hombre? Tienen un origen mítico, porque la referencia histórica no dice; no puede decir, cuando comenzó a preguntarse por sí misma y los otros. Su origen es mítico, fue fundado por sí mismo en una forma de pensarse; cuando ordenó un pensamiento abismal sobre sí mismo. En ese instante constituyó en la intersubjetividad del lenguaje una referencia subjetiva y subjetivante. Una escena mítica que lo funda como protagonista de la misma. Sólo se trata de representación, mito, temporeidad. Esta es la razón por la que suele analizarse en su obra las referencias a la Biblia y a la Cábala. En ellas se dan cita el tiempo mítico, el tiempo histórico, el misticismo, el esoterismo y la metafísica del tiempo judeocristiana. Se da cita el silencio anterior a la primera noche del tiempo que será infinita. Hay en su texto *Sentirse en muerte* una experiencia mística, no metafísica del tiempo: el instante-eternidad; es sentir la eternidad en el instante, es el descubrimiento del eterno presente.

A ello, a la repetición de lo primitivo se refirará Mircea Eliade, como un intento de aprehender la periodicidad de la naturaleza, o la necesidad de suponer un principio primero de

inteligibilidad. El acto, para un hombre primitivo, no tiene sentido o realidad si no lo puede inscribir como renovación de un acto primordial: Lo que hace ya se hizo. Tiene que haber sido ya hecho por otro. Este orden y regularidad será referido a la historia humana a través de la idea de un momento de fundación, de instauración originaria perdida, mitología del recomienzo imperfecto, que involucra hasta el orden político. Muestra la reanudación del saber en sí mismo que es la reminiscencia, la *anamnesis*, la verdadera repetición, susceptible de reiteración universal. El pensamiento moderno ha contrapuesto el eterno retorno a la repetición. El primitivismo al que aludimos formaría parte de esta repetición incesante del pensamiento antiguo. Para Deleuze es por repetición que el olvido se convierte en una potencia positiva y el inconsciente en un inconsciente superior positivo. El olvido en tanto fuerza sería parte integrante del eterno retorno. No olvidemos aquí que para Heidegger la repetición revela al ser ahí, o *Dasein* su propia historia. Repetición no significa una recurrencia histórica de los hechos, tampoco una recreación de incidentes en la vida de un individuo o una sociedad. No es una reedición de lo que antes pasó, ni tiene que ver con incidentes verdaderos o acontecimientos fechables. La repetición es más recuperación que recurrencia, y lo que se reclama son las posibilidades, en lugar de los incidentes fáctico históricos. El pasado se recupera como posibilidad, porque la repetición produce una reapertura de este, para que lo sido pueda ser elegido una y otra vez.

El Futuro empieza en la Prehistoria

7.1.1-Análisis del concepto de huella en la obra de Millares.

"Las obras de Millares ofrecen en su conjunto un resumen de la iconografía monstruosa fabricada por el pintor para representar al hombre: homúnculos, personajes caídos, neanderthalios, antropofaunas... seres recosidos y aderezados en su propia miseria", resalta Eva Millares en el catálogo de la exposición *Luto de Oriente y Occidente*, celebrada en el El Chelsea Art Museum de New York en 2003:

"En este momento difícil para el mundo, estas obras son de denuncia y solidaridad. En contra de algunas opiniones, creo que el Millares de la pintura blanca es la etapa más dramática, de

tierra calcinada, vacío y luz fuerte, a través de las arpilleras, su lenguaje estético, y animales del desierto".

Esta apreciación de Eva Millares, hija del pintor, compone la figuración más clara de la metafísica de Manolo Millares. Figuración que señala huellas que siempre incluyen lo presente y lo ausente; lo visible y lo no-visible. Una arqueología imaginaria busca y encuentra en la metáfora de lo otro y del inconsciente, del pasado desconocido y reprimido.

Cuando la Fundación George Pompidou, de París, rescata de sus depósitos obra de Millares para exhibirla, en 1981, en las paredes de su museo, en el catálogo se lee «Manolo Millares fue un permanente rebelde», según el crítico Eduardo Westerdahl. Desde muy pequeño mostró interés por la cultura aborigen de las islas⁹⁴. Sus visitas a yacimientos arqueológicos y

⁹⁴ Fernández Graso, Tomado de El País, Madrid, 14 de agosto de 1982.) "Manolo Millares descargaba sus visiones trágicas y creía en la lucha del hombre contra su ciego destino. Aunque la lucha fuera inútil y el designio final terminara manchado del gris ceniza de la nada. Sus ojos poseían la luz matizada y melancólica de quien conoce el absurdo destino del hombre pero no quiere caer en la modorra del tedio. "De niño", decía Millares, "me gustaba dibujar lo que veía; iba al museo de Las Palmas a ver las momias, copiaba una cerámica guanche. Las envolturas de las momias, que eran de tela de saco, me atraían". Y añade: "En el museo canario descubrí lo que el hombre es y sobre todo algo importante: la *finitud* del hombre".

El almacén de aquellas momias apenas sostenía una máscara de compostura, pero allí quedaba patente el "injusto exterminio de una raza". Allí estaba la ceniza gris de la nada en envolturas precisamente de tela de saco. Allí había quedado, seco y quebradizo, el antiguo orgullo de unos hombres perdidos en el, océano. Y allí nació, con toda su filosofía trágica y luchadora, el pintor Manuel Miralles. El mismo lo dejó dicho: "De ahí parten mis arpilleras. Es algo que, naturalmente, pertenece al pasado, pero me permitía entrar en el presente y adquirir conciencia de ello".

Contaba Millares que, si no hubiera sido pintor, le hubiera gustado ser arqueólogo. Quizá esta antigua vocación naciera también de sus visitas al museo canario y leyendo la *Historia general de las islas Canarias*, obra de documentación enciclopédica, escrita por su bisabuelo Agustín Miralles Torres y muy elogiada en su tiempo por hombres como Menéndez Pelayo y Pérez Galdós.

Hasta el final de su vida le interesaron a Manolo Miralles los vestigios de un pasado incierto. Días antes de su muerte -Moreno Galván lo contó- estuvo en un lugar de la sierra de la Demanda, donde el gran crítico de arte pasaba su verano y donde se llevó al pintor -convaleciente y lánguido- para librarlo por unos días del Madrid canicular. Precisamente por aquella tierra oculta en bosques, cercana al nacimiento del Duero, pero a la orilla del río Arlanza, andaban hace diez veranos algunos grupos de arqueólogos descubriendo raíces de la primerísima Edad Media. El crítico observaba cómo el pintor merodeaba por las zanjas que abrían los obreros de la arqueología, igual que el animal busca la presa por instinto presentida.

Arqueólogo de rarezas: La obsesión de Millares ha sido la comunicación con el semejante próximo o lejano, conocido o desconocido. El era un arqueólogo de rarezas fenecidas un arqueólogo también del muladar, un arqueólogo de la civilización del desperdicio. Millares a veces descubría como un tesoro "un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso...; un cierto zapato viejo, con una cierta forma...".

al Museo Canario de Las Palmas, donde tomó apuntes de vasijas y momias guanches y llegó a realizar una *Historia dibujada de Canarias*,⁹⁵ junto a la lectura de la principal obra de su

Millares no pretendió ser un erudito de la arqueología. Para él, lo importante era la emoción de lo pretérito, la huella del tiempo, lo perdurable de la vida y las costumbres de gentes olvidadas. Le interesaban los objetos que habían sido capaces de vencer el tiempo, "no por la belleza del objeto en sí, sino porque sirvieron a otros hombres hace mil años".

José Augusto França observa que la cerámica y las paredes rocosas pintadas o arañadas por un pueblo exterminado le proporcionaron el tema de sus iniciales pictografías. Luego pasó a sus muros, y de ahí, profundizando en los orígenes, llegó hasta los hombres que habían pintado esas cerámicas y grabado esos muros. Llegó, por tirón de la raza, al homúnculo. Llegó, como pintor, a ser el Millares cuya obra hoy nos emociona y vigoriza.

Los homúnculos -esa serie de cuadros que representan nomos que han vivido como raíces en la tierra, criaturas sacadas del pudridero- tienen el simbolismo de una geografía humana descoyuntada, cosidos y tensos los tendones, reseca al sol y al viento sus pieles.

⁹⁵ **Fernando Graso, Dimensión de dramatismo**, "Millares dio a la pintura española de aquellos oscuros años de posguerra una clara dimensión de dramatismo con sus arpilleras abultadas, rasgadas, como manchadas de la sangre derramada. El mismo Millares escribió en su cuaderno de notas: "Después de Goya -con su palabrota a la cortesanía y a su tiempo-, sólo nos queda la auténtica vía social de los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo. El homúnculo es una consecuencia esperada de la grandísima belleza que puede traslucir el harapo así, puesto al desnudo, en su evidente porquería. La destrucción y el amor corren parejos por los espacios y parajes descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de légamos y principios renovadores como puños". La arpillera -agujereada, alquitranada, desgarrada- poseía una intensidad ideológica todavía persistente. He observado en alguna ocasión la repulsa que un cuadro de Millares provoca en ciertas gentes habituadas a la pintura relajada. Las pobres telas de saco de este canario irritan y dejan destemplada la mirada de los amantes de lo convencional. Y eso, precisamente eso, es lo que quería Millares. Y lo que ahora, diez años después de muerto, continúa consiguiendo. Manolo Millares escribió que "la fuerza del arte -no lo olvidamos- está no en su comprensión y sí en su contaminación". Contaminar lo habitual y sembrar el desconcierto. Contaminar la visión plácida y levantar las fuerzas subterráneas de una sensibilidad nueva. Contaminar el gusto proponiendo la tela de saco "con todo el lujo de su pobreza". Este canario -madurado en Madrid, pero siempre con la luz tropical en su mirada- murió a los 46 años sin haber visto en nuestro país el ansiado amanecer democrático. "Comprendo la libertad como una disciplina, una responsabilidad", dijo Miralles, que vivía esa libertad interior desde los más turbios tiempos. En sus años finales presentía que el aire de la libertad se aproximaba, que otro clima ideológico iba tomando cuerpo e imponiendo su presencia. Y esa nueva luz de esperanza se manifestaba de alguna manera en su obra. El color blanco se iba imponiendo lenta y firmemente y desplazando al negro en fondos impenetrables. "Rojo, blanco y negro", escribió Miralles, "son los colores de una bandera hecha jirones, inundada de negro, en la que el rojo escasamente gotea, pero donde el blanco espera una oportunidad favorable". Esa oportunidad favorable la presintió, pero no pudo vivirla. El blanco extendía su poder, pero se cortaba en gruesas y negras líneas divisorias, en límites infranqueables. "Todo es blanco y negro", anotó el pintor, "como la tensión entre la vida y la muerte". "Pero el rojo -que en sus últimos años se unía al blanco y se desteñía en rosa- era el contrapunto de una vida ardorosa.

Hacia los años setenta, cuando el período *blanco* se imponía, el peculiar grafismo de sus telas y dibujos había entrado en una mayor complejidad. Esta escritura misteriosa -un tanto burlesca de la solemnidad de los pro hombres que certifican y rubrican nuestros actos- complementa el arabesco de sus cosidos en la tela, sus puntadas a veces apretadas y otras dispersas. Un alfabeto inventado, con círculos y cruces, con signos indescifrables y líneas que serpentean y se pierden.

bisabuelo Agustín Millares Torres, *Historia general de las Islas Canarias*, influyeron decisivamente en su formación cultural y artística. Sus pictografías y arpilleras (cuadros compuestos con telas de sacos cosidas) registran sustancialmente esa mitología mágica y legendaria que inunda el conjunto de su obra.

Gauguin iniciaba en la pintura el primitivismo en el arte moderno a partir de su retiro en 1886 a la Bretaña campesina y del viaje a la Martinica al año siguiente. Estando todavía en Pouldu pinta su *Autorretrato con Cristo amarillo* (1889-1890), en él aparece su yo reconocible y sublimado mientras que en otras piezas del mismo tiempo él mismo se representa vagamente, con una cabeza de Gauguin salvaje, que alude a su otro yo infantil y oculto. Ya en el paraíso tahitiano aparecen por primera vez en sus obras motivos maorís. Ídolos de esas mismas Islas, temas del Olimpo polinesio con los trasvases de estos cultos a pinturas y a la escultura los encontramos ya en 1893. Los mismos logran una síntesis entre la realidad de los motivos y su interpretación imaginaria. Obras que ofrecen un claro contraste entre el motivo icnográfico, cargado de simbolismo religioso que traduce la experiencia humana primaria, y los préstamos formales oceánicos que denotan un horror al vacío y la negación del ilusionismo propia de las artes decorativas primitivas de las Marquesas y los Pictogramas de la Isla de Pascua. En 1893 realiza el pequeño bronce *Oviri*, un dios que contrapuesto a la diosa Hina, personifica la muerte y lo salvaje. Su subtítulo *Autorretrato del artista*, pone en evidencia su propia identificación con el salvaje.

Gauguin despertó el interés de Picasso y otros muchos. Este retorno a lo primitivo desde la actitud de un europeo ilustrado fue reconocido plenamente en 1906 por Picasso y los fauvistas, pero sirvió de catalizador para reevaluar a la escultura como un medio expresivo más primitivo que la pintura y en consonancia directa con ciertas aspiraciones del momento. Durante su estancia en Gósol en 1906, Picasso se desliza hacia el primitivismo. En sus pinturas aflora el gusto por lo arcaico, así como una tosquedad, una falta de refinamiento, una predilección por la deformación, una estabilidad y un vigor que también se dejarán sentir en sus esculturas. Su interés por el primitivismo se incrementa tras visitar la retrospectiva de Gauguin en el otoño de 1906. Ello prepara el camino para la revelación de la escultura africana tras visitar el Trocadero y los objetos tribales en los estudios de Derain, Matisse y Vlaminck. La influencia de las máscaras y las cabezas africanas se detecta en las Señoritas de

Manolo Miralles siguió garabateando, signando papeles, entrando en el silencio. La voz se iba apagando, la lucidez se le ensombrecía por una secreta y roedora alimaña hospedada en su cabeza. La alimaña-tumor fue oprimiéndole y cubriéndole las ventanas blancas hasta cerrar la noche definitivamente negra en su cerebro.

Aviñón y en sus estudios previos y pinturas posteriores. Picasso no distinguía entre el arte tribal africano y el oceánico; integrados por él como arte negro. Y que no los copia de un modo literal en la pintura ni en la escultura.

El arte negro penetraba también en el grupo fauvista a través de la máscara Fang de Gabón que se disputaron Vlaminck y Derain. El primitivismo en estos, se reforzó después de ver la retrospectiva de Gauguin, sobre todo en Derain. Matisse descubre el arte negro al mismo tiempo que Derain e inicia una trayectoria escultórica más compleja que la de Derain, produce entre la pintura y la escultura una simbiosis fructífera. Matisse, después de su viaje a África, promueve en pintura la síntesis del arte de Cézanne y el primitivismo que se sucede con el conocimiento de Gauguin. A partir de 1907 su escultura oscila entre la seducción de lo africano y lo primitivo y las composiciones decorativas coetáneas. *Desnudo de espalda III* (1916-1917), trasluce mejor el cruce entre una asimilación por libre y mitigada del arte negro y del cubismo a través del facetado triangular del cuerpo y su fusión con la pared de fondo, los ritmos lineales y la renuncia al ilusionismo espacial.

Continuando con la relación del arte contemporáneo con el arte prehistórico señalaremos que fue objeto de especial atención en la primera semana de arte de la Escuela de Altamira; emparentando a Miró y Moore con la mezcla de pulsión emocional y reflexión intelectual, que habían llevado al artista prehistórico a usar las piedras de las cavernas para recrear sus figuras. El acercamiento de Stubbing y Millares al arte prehistórico, se materializó a partir de la obra de Miró, Paul Klee o Torres García. En ambos se observa un empeño por hacer suyos determinados rasgos del arte prehistórico o protohistórico con vistas a renovar la morfología de la representación plástica. Las grandes pinturas rupestres atrajeron a ambos artistas (Escobar, 2011, p. 128). El uso por parte de los realizadores prehistóricos de grietas y protuberancias de la cueva constituía un antecedente de técnicas modernas de creación plástica, tales como : el automatismo, acumulación de motivos sin un orden predeterminado, agrietado y corte del soporte pictórico, esquematización de formas, que constituían una importante alternativa al sistema representativo tradicional, constituido en base a un cubo perspectivo. Un orden compositivo más libre, como una constelación tendría especial incidencia en la obra de Millares.

Otro elemento importante de destacar es la fascinación ejercida por motivos concretos, como las pintaderas en Millares y las manos impresas en Stubbing. En contacto con Mathías Goeritz en 1948 se esforzaron en extraer lecciones de las pinturas paleolíticas. Azar y referente prehistórico formarían dos de los ejes principales de la pintura madura de Stubbing quien sintonizó en gran medida con el modelo de renovación propuesto por Goeritz. También y a

través de westerdhal lo hizo con Manolo Millares consiguiendo que la crítica de Madrid lo definiera como pintor militante de la Escuela de Altamira.

También Millares mantuvo estrechos contactos con la Altamira, aunque no participase directamente en sus reuniones. Sus *Pictografías canarias* [7.1] [7.2], [7.3], [7.4], [7.5], [7.6], [7.8] y su conocido *Aborígen nº1* [7.7] dan sobrada cuenta de ello. Y que reduce las figuras a simples metáforas visuales. También Paul Klee había utilizado pictogramas egipcios en obras como *La leyenda del Nilo* de 1937, aunque el énfasis puesto en la cualidad mural de la pintura en Millares es mayor. Las deudas de Millares hacia Miró son también notables y sobre todo en *Abstracto marino* [1.10] de 1952. La profundización en el ejemplo del arte prehistórico tuvo ulteriores efectos y consecuencias en la pintura de Stubbing, al dotarla de un carácter ritual, vinculado a la práctica del automatismo. Las pinturas de ambos semejan el fondo de las cuevas prehistóricas.

Dos tiempos cruciales se reúnen en la historia rica y compleja de los primitivismos y los arcaísmos que han atravesado todo el siglo XX, después de evocaciones románticas y hasta exóticas, heredadas del siglo anterior; hasta expresiones mestizadas contemporáneas como *graffiti* y *tags*: la vuelta de los años 1920-1930 donde se constituyó el zócalo ideológico que ha permitido el maremoto en torno a la idea mítica de una infancia del arte. Y los años 1940, donde aparecen procedimientos múltiples que producen o simulan efectos de regresión, que se refieren a territorios prohibidos, que exploran otros lenguajes, y comprometen todos los excesos arcaizantes, en un cuestionamiento angustiado sobre la realidad y sobre la naturaleza humana.

El ojo existe en estado salvaje, liberado de siglos de vasallaje a una función mimética y ya adquiridas en repertorios formales venidos de un entorno sumariamente llamados “arte negro”. Los artistas ensayan en torno a los años 1920 de reencontrar una pureza moral, una fuerza espiritual, una nueva base para una mitología del hombre moderno. Esta sed de una energía nueva, a la vez extática y melancólica, se apoya en el descubrimiento fascinado y posesivo de las artes primitivas y prehistóricas, a las cuales se asocia o conjuga un avance sin precedentes de estudios antropológicos y etnológicos llevados a cabo por Lucien Lévy-Bruhl, Leo Frobenius y Marcel Mauss. Además participa en ello el psicoanálisis, por entonces una joven ciencia, con los escritos de Freud ya traducidos, los primeros estudios de Lacan sobre el delirio paranoico en 1933, las fotografías de pacientes histéricas tomadas por Charcot, un complejo conjunto de nociones y representaciones que penetran las filas de la vanguardia literaria y artística. Reflexión fundamental sobre los grandes mitos de la sociedad, puesta al día en los abismos del individuo. Todo está en los términos del resurgir del instinto y del

inconsciente individual o colectivo, donde las pulsiones sexuales se mezclan con los objetivos revolucionarios. Sueño, creación artística y poética, palabra del espíritu, delirio paranoico, acto de locura, son la expresión primera de lo irracional.

A este vasto movimiento crítico, que significa una desconfianza generalizada por la Historia y la noción de progreso, se junta el interés de todos los artistas, historiadores del arte, etnólogos, psicoanalistas, por la infancia y el arte popular. La huella siempre incluye lo visible y lo no-visible, lo presente y lo ausente. Es visibilidad de lo indisponible o la ausencia que promete. En tiempos de Gauguin, la atracción por la alteridad que propició el desarrollo del primitivismo se pone de manifiesto en una nueva relación de los artistas con la etnografía. El primitivismo nos conecta con el otro a través de una especie de imagen reflejada en la que contemplamos algo extraño, algo diferente (Catálogo exposición “Gauguin”, en M.Thyssen, 2012). Caben en esas etnografías, la vida cotidiana, el día a día de la existencia. En primer lugar de otras culturas, luego de la propia. Dirá Victor Segalen (Segalen, 1989, p.89) “No nos preciamos de asimilar las costumbres, las razas, las naciones, de asimilar a los demás; sino por el contrario, alegrémonos de no poderlo hacer nunca; reservémonos así la perdurabilidad del placer de sentir lo diverso”. A todos estos pintores les interesa sobre manera descubrir la extrañeza irreductible de las diferentes culturas, de las llamadas entonces culturas primitivas. No les interesa tanto enfatizar su visión de las diferencias, cuanto descubrir su extrañeza, una singularidad patética en muchos casos. La singularidad, o extrañeza, tanto de las costumbres, lenguajes, vida cotidiana y rostros. La visión, a veces idealizada de las culturas exóticas los llevó a una especie de compromiso de la diferencia, de la distancia, de una mirada estética frente al otro, caracteriza tanto a expresionistas como a etnógrafos. La obra de arte forma parte integrante de ese mundo de “las cosas”, de esa arqueología generalizada que desarrolla el creador. Arqueología que constituye esa enorme repetición de series objetuales producidas intermitentemente y diacrónicamente en el espacio y el tiempo. Se marca así un paralelismo entre las huellas en si mismas y sus obras artísticas. En Millares esas series componen las tituladas como: Aborígen, Pictografías canarias, Nuevas realidades y Arpilleras sin títulos, desde 1950 hasta 1957.

Michel Leiris, escritor apasionado por el arte, habiendo participado en la misión etnográfica Paris- Djibouti (1931-1933), es considerado uno de los primeros rangos de estos *Passeur* del pensamiento moderno con respecto a esta mirada desplegada y la curiosidad sin fronteras que irrigan la creación. La colección de este autor reúne dos componentes esenciales: arte moderno y arte etnográfico, esta última es conservada por el Musée du Quai Branly. Obras

que resultan representativas tanto de su visión arqueológica, etnográfica, como de una noción de documento de la historia personal y de la comunidad. Obras que pueden ser descifradas como claves de un proceso histórico personal y social o por su pertenencia a un movimiento estético determinado, representativo de una corriente de pensamiento, el de su generación artística. Influida también por un sentimiento de época que la transforma en “testigo” de esa corriente y estado de cosas.

Leiris vendrá a sostener que las máscaras etnográficas son un medio de salir del ser, de quebrantar los lazos que impone la moral, la inteligencia y las costumbres, una manera también de conjurar las fuerzas malas, negativas y desafiar al dios. Frente al Tiempo: el Ser y la huella. Junto a las cosas de este mundo, la obra de arte. Es en ella donde la huella se pone frente al Espacio. La fluidez de la vida empapa la conciencia de Ser; el fragmento la impronta, la huella en definitiva sitúa el Ser frente al espacio y al tiempo. Huella y fragmento, dos constantes expresivas del artista ante la muerte, enfrentado a la angustia creadora. Una especie de antropofagia, absorción del enemigo sagrado para transformarlo en tótem, en huella de lo sagrado.

Como contestación a la formación académica, numerosos artistas de las vanguardias, tales como Picasso, Léger, André Lhote, André Masson, coleccionaron obras portadoras de una gran alteridad artística, el arte *naïf*. El galerista Daniel Henry Kahnweiler las muestra en la exposición de pintura *naïve, Les inconnus* en 1922 en la Galería Simon de Paris. De igual forma, Kandinsky y Rousseau exponen su arte que aísla del mundo práctico y de sus fines para descubrir la resonancia interior. Y dentro del panorama local: “El último receptor de la corriente prehistórica que tuvo precedente en Miró y la Escuela de Vallecas antes de la guerra y que se expandió por el escenario artístico de posguerra fue un grupo de artistas canarios que iba a convertirse en magnífico epígono de la asimilación de estas tendencias. Este grupo posee una particular idiosincrasia, mezcla de las tendencias que, desde Altamira trajeron Sartoris y sobre todo Westerdahl y de sentimiento indigenista especialmente acusado en sus miembros canarios, consecuencia del ambiente propiciado por las enseñanzas de la Escuela Luján Pérez” (Calzada, Cesar, 2006, p.277).

En ese tiempo de desconcierto y de cenizas que siguió a la guerra civil y a la segunda guerra mundial, a finales de la década de los cuarenta, se empiezan a reconstruir, los lenguajes artísticos, no siempre bajo los mismos lenguajes. Lenguajes que a veces se estructuran bajo el signo de la fragilidad y otras veces bajo el de la violencia. Al final de los años 40 y principio de los 50, el informalismo marca la estética. Desde los expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York hasta el Art Brut de CoBra y de Dubuffet, el concepto de la pintura se altera

de manera radical, la materia se hace protagonista y la ausencia o la desmembración de la figura humana son recordatorio del espanto que ha conmovido al mundo. Los primeros pasos de Millares en su búsqueda de la modernidad habían sido delimitados, en gran medida, por su aproximación a Westerdahl y la información enriquecedora que éste le proporcionó acerca del surrealismo. Pero no fue sólo este elemento el que le proporcionó un escenario para sus primeros tanteos con la vanguardia. Junto a la arqueología conferir a sus pinturas el aspecto de la cerámica guanche se transforman en los elementos capitales del abandono de la figuración tradicional. Una de sus mayores aficiones, la arqueología, le iba a deparar otro camino para acercarse a la vanguardia. Una arqueología imaginaria, relacionada con la pasión popular de aquellos años que imita las formas de la construcción primitiva. En suma se trata del interés por las ideas constructivas de la cualidad básica de lo humano, nutritivas de la tierra, de la relación con la tierra; ideas de refugio, protección, domesticidad (Aleman Gómez, Ángeles, 2006, p. 232). Si el descubrimiento del arte primitivo contribuía a revolucionar las formas del arte expresionista y cubista, los surrealistas como los modernistas latino-americanos (Diego Rivera, Siqueiros, Torres-García) se interesan por la potencia mágica asociada a estas obras. Ellos valoran la dimensión totémica de las mismas. Toman ejemplo de los mitos que vehiculizan los objetos fetiches. Los artistas se lanzan a la investigación de expresiones que traducen el salvajismo primitivo rechazado por la cultura clásica.

Ello ligaba a Millares con la ya entonces histórica búsqueda de las vanguardias del s. XX de inspiración en lo primitivo. Un retorno de la mirada hacia lo primigenio que había tenido defensores en los distintos teóricos y creadores de los movimientos enlazados con la modernidad (Aleman Gómez, 2006, p.234).

Millares hace suyo el tipo de representación usual en Miró, al reducir las figuras a simples metáforas visuales. Si bien, lo que en Miró es cualidad aérea y cristalina, en Millares se convierte en muro opaco. La deuda hacia Miró, es también patente en obras como *Abstracto marino* donde de nuevo encontramos el tipo de figuración esquemática que ya veíamos en Goeritz.

La recuperación de lo "primitivo" llegó a convertirse con los años en una postura no sólo estética, sino ética. No se trataba sólo de estar a la moda como había ocurrido en los años veinte. También Klee había utilizado pictogramas egipcios en obras como *La leyenda del Nilo*, pero en Millares el énfasis conferido a la cualidad mural de la pintura es mayor. Esta búsqueda continuó cuando las dificultades políticas y económicas empezaron a notarse en Europa, con el peligro de un retroceso que se hizo evidente bajo la amenaza nazi. Uno de los más claros

defensores de las diferentes culturas y sus ancestros, que había tomado de manera obligada un tinte ideológico contra el racismo, fue el artista danés Asger Jorn. Frente a la plasmación de la realidad visual, Millares optó por rendir tributo a los primeros moradores de las Islas Canarias recurriendo a las calidades de sus cerámicas y a sus símbolos más característicos. En *Aborigen nº1* [7.7] ningún aborigen se presta en realidad a nuestra contemplación. Tan sólo encontramos lo que fue su civilización.

La recuperación del arte primitivo era, pues, una toma de conciencia⁹⁶, además de una necesaria revitalización para la vanguardia, dispersada y anulada tras la guerra mundial. Una toma de conciencia metafísica y social de ser. En el caso de la vanguardia española, tras la guerra civil y sus consecuencias, el retorno a lo primitivo como fuente inspiradora del arte moderno fue más tardío, adquiriendo fuerza a fines de los años cuarenta frente a la ya arraigada tradición que se había implantado en Europa.

De un continente a otro, de la Península a las Islas, André Masson, Wilfredo Lam, Pollock, Torres-García, se unen en la invención de procedimientos y formas que restituyen el trasfondo mítico y orgánico del hombre.

En suma, la recuperación del primitivismo, del fragmento que se recoge en los arcaísmos, como evocación de lo ausente, como evocación del Ser, como huella, representa una ruina ontológica y evidencia lo efímero. Ligada a esta angustia ante la muerte, a esa idea provocada por la inevitable mortalidad del ser humano, se ha producido diacrónicamente a lo largo de la historia una ingente cantidad de obras artísticas.

Sin embargo es muy significativo ver como este se agudiza y acentúa en determinados momentos de la misma. Se trata de la canalización a través del arte de una serie de problemáticas no resueltas dentro de la sociedad. Percepciones que estos artistas recogían en relación al sentimiento de pérdida, de disolución o de muerte de este individuo contemporáneo expuesto a la violencia destructora ejercida desde el poder. Millares contempló con asombro por vez primera las pintaderas y cerámicas guanches conservadas en el Museo Canario de Las Palmas. Tales experiencias germinaron en sus series de *Aborígenes* y *Pictografías Canarias*. A ello contribuyeron dos factores: su asimilación del indigenismo canario de preguerra, representado por la Escuela de Luján Pérez, de la que tuvo noticias por otros miembros del LADAC, (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) como Felo Monzón, Plácido Fleitas y Juan Ismael (Bozal, Vol.II,2013, p.216).

⁹⁶ Las teorías de Jorn tenían mucho en común con las de Egon Mathiensen, que ya había publicado en 1937 (y reeditado en 1946), un artículo: "Primitive, but in two ways", distinguiendo dos tipos de primitivismo: el racional, interés en lo primitivo como forma de humanismo progresista; y el irracional y regresivo - como veía en los nazis - como peligroso y antihumanístico. En F.Calvo Serraller.Ob.cit,pp176-180

El indigenismo buscaba la síntesis de rasgos autóctonos de las Islas Canarias con el arte contemporáneo. En segundo lugar, fue fundamental el ejemplo de los debates de la creación del grupo “Los Arqueros del Arte Contemporáneo” y la “Escuela de Altamira”, de los que tuvo cumplidas noticias del segundo por su amigo, el poeta Ventura Doreste y Westerdahl y del primero por haber participado en su creación. Será este crítico de arte quien lo ponga en contacto con las ideas de la Escuela de Altamira y sus componentes. Pero sobre todo influyó en el alejamiento de Millares de la obra de Dalí, Van Gogh o Zabaleta y en su atracción por la pintura de Torres García, Miró y Klee (Bozal, 2013, p.218).

La representación artística de la fugacidad de la vida, así como la angustia provocada por la organicidad del cuerpo humano; materia sujeta a la dimensión del tiempo, convierten la obra de arte en una metáfora de lo corporal. Por este anclaje puede sufrir cualquiera de los procesos susceptibles de producirse en el cuerpo humano, como el vaciarse, rasgarse, quemarse, quebrarse, expandirse. Configura así un cuerpo agonal, originario, de la pura carne. El inicio, empapado por el horror a la muerte. Esta vanguardia en la que Manolo Millares se encontraba interesado, y que le confirmaba que su inquietud por todo lo primitivo lo llevaban certeramente por el ansiado camino de la modernidad, iba a tomar corporeidad con sus propias palabras (Alemán Gómez, 2006, p.49). No era sólo intuitivo, pues también contaba con la información, recibida de Westerdahl, del proyecto que iba a materializarse en la Escuela de Altamira: "Desde hace dos años vengo estudiando todo aquello que se relaciona con los primitivos habitantes de las islas. Quiero injertar el espíritu antiguo en el espíritu nuevo, buscando también una tradición pero una tradición revolucionaria. Hasta ahora nuestras "pintaderas" sólo habían servido para fútiles composiciones decorativas, que se usaban como señuelo turístico"⁹⁷. El uso de las pintaderas y los petroglifos⁹⁸, fundamentalmente figuras geométricas, como punto de partida enlaza a Millares con la vanguardia europea, cuyas referencias de lo primitivo eran geométricas y abstractizantes.

⁹⁷ Declaraciones de M. Millares al diario "Falange", Las Palmas, 16 julio 1952, publicado por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, p. 109

⁹⁸ Las inscripciones y los grabados rupestres empezaron a ser estudiados a principios de este siglo. Tipológicamente puede sintetizarse en las siguientes figuras: F. Humanas esquemáticas, exclusivas de Gran Canaria; f. animales, en el Barranco de Balos (Gran Canaria); f. geométricas de tipo espiral, laberinto, círculos o semicírculos, en Lanzarote y La Palma; pinturas geométricas decorativas e inscripciones alfabéticas, en el Hierro, La Palma y Gran Canaria. Hay un gran parecido entre los grabados canarios y los del NO de África, lo cual no está confirmado, aunque ha dado lugar a muchas hipótesis.

En España la vuelta a lo primitivo centraba su atención en las formas naturalistas de los bisontes de Altamira, que había sido citada como importante punto de referencia desde principios de siglo, concretamente por Ortega y Gasset en uno de sus artículos⁹⁹.

Las huellas de lo primitivo, despliega su triple naturaleza, es fruto de su relación, tanto con el pasado como con el futuro, siendo fundamental en el enlace de estos tiempos el presente, que conecta el ayer y el hoy de todo ser humano.

Las exposiciones de Artistas Ibéricos y el trabajo de Eugenio D'Ors¹⁰⁰, entre otros condicionantes, contribuyeron a esta modernización de lo primitivo. En ella influyeron también grupos como el grupo "Pórtico" (1947), "Los indalinos" (1948) y "Dau al set" (1950) (Calzada, p. 146). Con estos antecedentes, el proceso lógico fue la formación de la llamada Escuela de Altamira¹⁰¹. De forma epigonal el grupo creado por Millares y los artistas de *Planas de poesía*, LADAC, recogía esta herencia.

La fundación de la Escuela de Altamira había sido idea de Mathias Goeritz, pintor en cuya obra se evidencia el interés por lo primigenio. Su admiración, además, por Paul Klee, que le había llevado a dedicarle un homenaje, era compartida por Manolo Millares¹⁰².

Entre los fundadores de la "Escuela de Altamira"¹⁰³, una demostración de sensatez, "donde existe ya la firme voluntad de recuperar el tiempo perdido en escarceos eclécticos"¹⁰⁴, se encontraba Westerdahl, que ya en 1930, había escrito:

"... el exotismo entraba en las modas de la alta sociedad, se incorporaba a la música los elementos del "jazz". A la literatura los viajes y las exploraciones y la religión era sorprendida

⁹⁹ Los artistas españoles que hace trece mil años cubrieron las paredes de una caverna con figuras de bisontes - ...- aspiraron a abrir la historia del arte... Goya, en sus dibujos tauromáquicos, es un mísero discípulo de aquellos pintores... Estos restos de un arte mediterráneo prehistórico no son manifestaciones de imitativismo infantil: una poderosa voluntad artística se revela en aquellas líneas y manchas", p 120, "Arte de este mundo y del otro", El Imparcial, julio - agosto 1911, publicado en Ortega y Gasset; "La deshumanización del arte", ed. al cuidado de V. Bozal, Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 120

¹⁰⁰ E. D'Ors organizó desde la Academia Breve de Crítica de Arte hasta el Salón de los Once, cuya primera edición se celebró en Madrid en 1943. Ambas contribuyeron a renovar el ambiente artístico madrileño

¹⁰¹ AAVV: "Primera semana de arte en Santillana del Mar", Ed. Escuela de Altamira, Madrid, 1950

¹⁰² En 1948 escribió en "Homenaje a Paul Klee", Ed. en la colección "Artistas Nuevos", de la Galería Clan: "En veneración a Paul Klee. El maestro del arte contemporáneo, muerto en mil novecientos cuarenta", cit. por E. Guignon en AAVV: "Automatismos paralelos", CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno), Las Palmas, 1992

¹⁰³ Matías Goeritz fue el creador del grupo en 1949, pero las bases teóricas fueron puestas por un grupo de críticos y artistas. Los ponentes de esta primera semana fueron: R. Guitón, E. Lafuente Ferrari, S. Gasco, Alberto Sartoris y E. Westerdahl. También se encontraban L. F. Vívanco, R. Santos Torroella y P. Beltrán de Heredia. M. Goeritz se encontraba en Méjico. En las conclusiones participaron además: T. Stubbing, T. Dryssen, J. Lloréns Artigas y A. Ferrant. AAVV "Segunda semana de arte en Santillana del Mar", junio de 1951

¹⁰⁴ F. Calvo Serraller y A. González García: "Crónica de la pintura española de postguerra, 1940 -1960", Galería Multitud, Madrid, octubre 1976

por el tabú..."... ¿No era este el momento más propio para las teorías de los abstractos?"¹⁰⁵ En las sesiones que dieron lugar a la Escuela¹⁰⁶, fue Westerdahl el más apasionado en la recuperación de la vanguardia¹⁰⁷, tanto con su experiencia y entusiasmo por las publicaciones¹⁰⁸, como en enlazar la experiencia del automatismo surrealista con las pinturas de Altamira: Sebastián Gaseh, uno de los amigos de Millares, hablaba del arte abstracto como una necesidad perentoria ante la angustia vital del hombre moderno, que entronca con tradiciones milenarias; situaba la pintura abstracta alemana como postura antinazi; y recuperaba el arte "negro" como "misterioso y esencial"¹⁰⁹, acabando por determinar: "Nuestros pintores vuelven al arte primitivo".

El renacimiento de la vanguardia iba avanzando a pesar de las diferencias entre el resto de Europa y la España de posguerra, bajo la vigilancia del franquismo. Los supervivientes de la guerra civil, los que habían escogido quedarse en España, no podían demostrar su buena memoria.

En las "Semanas de Arte de Santillana del Mar", celebradas en 1949 y 1950, se clarificaron posturas de avance para el arte, defendiendo el concepto de "arte absoluto" para el arte contemporáneo.

"Las Semanas de Arte de Santillana del Mar" tuvieron como invitado excepcional a Eugenio D'Ors. Quizá fue el que menos aceptó la vuelta a Altamira como el signo de modernidad que reivindicaba la Escuela¹¹⁰. Dejaba la elección de Altamira en un territorio limítrofe entre la abstracción y la figuración: "Es muy común considerar ligado el ideal de la abstracción,..., a la

¹⁰⁵ Habla en esta ocasión de los años 20, concretamente de 1925 a 1927, cuando "los abstractos alemanes tienen sus más célebres exposiciones", "De la abstracción: regreso", Nueva España, Madrid, 25 octubre 1930, pub. por J. Bríhuela: "Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 – 1931", Cuadernos de arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1979

¹⁰⁶ "La Escuela de Altamira fue creada en 1948... para fomentar el arte de vanguardia y continuar su actividad tras el paréntesis impuesto por la guerra civil. De su inicial idea surgieron las semanas de arte de Santillana del Mar", P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", .., p. 195

¹⁰⁷ Abiertamente fue negado el valor de todos aquellos movimientos artísticos de vanguardia, encuadrados en el denominador común de los "ismos" como una cuadrilla indocumentada de bandoleros en las encrucijadas de la historia o como un carnaval en la plaza pública del arte", afirmó Westerdahl en su conferencia "Sentido trascendental del arte contemporáneo", en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", junio de 1950.

¹⁰⁸ E. Westerdahl ofreció, para el comité de publicación de la revista de la Escuela de Altamira, el importe de la Escuela Experimental que dirigía en Santa Cruz de Tenerife - recaudación anual de cuatro mil pesetas"; y añade como información que él ya había hecho gestiones en Argentina y Uruguay para publicar una revista "pequeña, similar a la primera "Gaceta de arte", con una respuesta que le hace desistir por las dificultades económicas", en "Primera semana de arte de Santillana del Mar", opus cit., pp. 196 y 203

¹⁰⁹ Ibidem, p. 64

¹¹⁰ Todas las descripciones que he leído, referentes a la decoración de la cueva de Altamira son lamentablemente confusas... Ni la declaración de algunos de los participantes en las reuniones... de que, lo mismo ... lo hubieran podido hacer bajo el signo de la gloria de Velázquez.. Ni, en el otro extremo, la pretensión de reducir el movimiento ensimismado a una especie de capilla cerrada, en que se cultiva la parcialidad del arte abstracto,..., han de tener a nuestros ojos ningún valor. E. D'Ors en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 58

preferencia artística de los primitivos. Más, a la vez, no es menos general el entusiasmo por la capacidad de movimiento..."¹¹¹

Las reuniones de la Escuela de Altamira tuvieron lugar en Santillana del Mar entre el 19 y el 25 de setiembre de 1949 y entre el 21 y el 28 de setiembre de 1950. En ellas figuraron una nutrida lista de participantes, entre ellos: Willie Baumeister, Cossío, Cuixart, Ventura Doreste, Ferrant Tony Stubbing y Westerdahl. La Escuela de Altamira fue formada bajo el signo de una modernidad complicada en su definición, aunque la intuición de estos artistas y teóricos era que la abstracción podía ser, sino la única, la mejor manera de hacer un arte acorde con los tiempos. Su actividad ¹¹²supuso un impulso para la maltrecha vanguardia que había quedado tras la guerra, especialmente en la difusión de las nuevas ideas. No fue una escuela de arte en sentido estricto: No se enseñaron técnicas o procedimientos artísticos, ni se defendieron las ventajas de determinado estilo sobre los demás. Constituyó esencialmente, un foro de debate acerca del arte contemporáneo. Se trataron en ella, temas diversos, entre ellos y a destacar: los puntos en común entre el arte prehistórico y el arte nuevo, los orígenes y potencialidades de la abstracción, el legado surrealista, los peligros del compromiso artístico, la vertiente espiritual de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas. Se editó una revista *Bisonte* de la que sólo salió un número. Las conferencias y coloquios de la Escuela de Altamira constituyeron un evento de primera magnitud dentro del contexto del conservador panorama artístico de la postguerra española. Además fue un puente con algunas iniciativas más destacadas de la preguerra, como la revista *Gaceta de Arte*, en la que ya habían participado Eduardo Westerdahl, Angel Ferrant, Ricardo Gullón y Sebastià Gasch. Sirvió además de nexo de unión de los esfuerzos de renovación artística española, dispersos hasta entonces.

Westerdahl ya conocía los problemas a los que podría enfrentarse¹¹³. Su simpatía por el movimiento surrealista había sufrido un silencio impuesto del que nunca se recuperaría¹¹⁴,

¹¹¹ "... manifestada por aquellos diseñadores o grabadores del bisonte o de otros animales en actividad de carrera" en "Primera semana de arte en Santillana del Mar", opus cit., p. 48

¹¹² La Escuela de Altamira no fue una escuela como tal, sino un grupo de interés afines, lo que quedó claro desde la Primera Semana de Arte de Santillana del Mar

¹¹³ A nivel económico, G.A. tuvo que suspender su edición después de la Exposición Surrealista, el nº 37 salió ya en marzo de 1936, y el nº 38 fue el último antes de la guerra civil. "La Edad de Oro" de Buñuel, que Bretón había dado al grupo de Tenerife, no pudo ser exhibida a causa de una campaña en contra. La "Gaceta de Tenerife", el diario que más se opuso a esta película, fue el que dio, el 19 de julio de 1936, la noticia del levantamiento militar. Cit por Alemán, A.: "Millares obra en Canarias". Gobierno de Canarias. 1989. p 54

¹¹⁴ Con fecha del 15 de julio de 1936 recibió una carta de A. Bretón comunicándole la posibilidad de publicar en versión castellana "Le Chateau Etoilé" en la revista "Sur" de Buenos Aires, aren. Westerdahl, Gobierno de Canarias, cit. por E. Guigon: "En torno al Castillo Estrellado", Atlántica de las artes, CAAM, nº 2-3, noviembre 1991, Las Palmas, p. 50.

aunque, en ocasiones como la de Santillana del Mar pudiera exponer sus ideas. Su postura fue esencial para acercar a Millares al ideario de Altamira. La Escuela de Altamira trató de dar respuesta al impás de la postguerra, reflexionando sobre los logros y conquista del arte contemporáneo, y buscando nuevas bases para el arte del futuro. Como también sucediese en los congresos de París en la escuela se hizo presente el predominio de una crítica formalista ajena a los compromisos de antaño. Quizás debido al peculiar contexto socio-político del franquismo, al decir de estudiosos en ella prevaleció una lectura conservadora del arte contemporáneo, opuesta a la radicalidad de movimientos como dadá o el surrealismo. Aún así, fue una de las iniciativas más avanzadas en el lustro de los años cuarenta. Los debates en la escuela tuvieron repercusión en Barcelona y sobre todo en las Canarias. Eduardo Westerdahl mantuvo a partir de entonces una relación más estrecha con las iniciativas artísticas canarias, como el grupo LADAC. La situación madrileña fue diferente, el crítico Lafuente Ferrari quien participara en los debates, permaneció anclado a una visión más tradicional del arte, que intentaba conciliar sin demasiado éxito el arte contemporáneo con el ejemplo de Velázquez y de la tradición española. Pese a todo los debates y reuniones de la escuela tuvieron cierto eco en la prensa de la capital, con crónicas en periódicos y revistas como *ABC*, *Correo Literario*, *Ínsula*, *Escorial*, etc escritas en algunos de los casos por los protagonistas de las ponencias y debates de Santillana del Mar. Críticos como Cirlot, Gullón, Westerdahl y Santos Torroella ya habían escrito ocasionalmente sobre ella en diversas publicaciones.

Excepto Angel Ferrant, Stubbin y Mathias Goeritz, de los artistas madrileños pocos han compartido el proyecto de esta escuela. Ferrant ausente en la “Primera Bienal Hispanoamericana de Arte”, arremetió contra lo que él consideraba logros mediocres del certamen madrileño en comparación con la Escuela de Altamira

Manolo Millares, aún antes de su separación de *Planas de poesía*, había observado la posibilidad de crear un grupo entroncado con las ideas de Altamira. Su relación epistolar con Westerdahl le permitía estar informado de las últimas tendencias. Fue con los artistas que colaboraban en la ilustración de *Planas de poesía* con los que empezó a trabajar en la formación de un grupo, originado a partir de la edición de monografías, que antes del distanciamiento de sus hermanos, Millares se propuso editar.

Los Arqueros, el título escogido para esta colección, y el logotipo creado para ella, así como los artistas escogidos, evidencian la gran admiración de Manolo Millares por Altamira. Ante él se mostraba orgulloso de los resultados de las monografías editadas por LADAC.

Esta carta, recibida al comienzo de la guerra, deja constancia de lo costoso que debió resultar a Westerdahl abandonar su militancia surrealista.

La relación establecida a través de Westerdahl permitió a este grupo creado en Las Palmas contar con el trabajo de críticos que habían participado en la creación de la Escuela de Altamira.

La postura de Millares en defensa del arte abstracto se iba haciendo demasiado evidente para la mentalidad cercana al realismo socialista de los otros redactores de la revista.

LADAC como grupo de artistas se formó después de una exposición en el Museo Canario, llamada "1ª Exposición de Arte Contemporáneo". En ella Manolo Millares expuso sus obras junto a las de otros tres artistas: Felo Monzón, Juan Ismael y Alberto Manrique¹¹⁵, grupo embrionario de LADAC.

Las obras de Millares en esta ocasión seguían siendo de índole surrealista, utilizando pinturas muy similares a las de su "Exposición suprarrealista"¹¹⁶ de 1948; Felo Monzón, influido por las decalcomanías de Oscar Domínguez, recreaba en sus cuadros irreales paisajes de lava; Alberto Manrique su descarnada visión de la miseria; y Juan Ismael, el más surrealista del grupo por convicción y trayectoria, fotocomposiciones.

El espíritu de este grupo era moderno y combativo, y deseaban integrarse en una modernidad que les resultaba lejana. La ayuda de Westerdahl en el plano teórico era necesaria para ellos. El hecho de desarrollar un arte difícil de entender por el público que le rodeaba, hizo que Millares pronto encontrase en los textos una explicación paralela a sus pinturas: "... nosotros reflejamos la nuestra (época); nuestro siglo veinte, sus dos guerras, todas sus sorprendentes revelaciones, y sus grandes calamidades y vivimos, una época de bombas atómicas, de millares de secretos aún no dados a la luz, un siglo de velocidades y dinamismos; una era desconcertante y absolvedora para los artistas, para los poetas, para los músicos; una época incomprensible para casi todos los públicos; serán Picasso, Rouault, Klee y otros los que representen en el futuro nuestra época, sean o no comprendidos por sus contemporáneos"¹¹⁷.

El manifiesto redactado para LADAC, grupo formado en el verano de 1950, se basaba en estas ideas y fue publicado con motivo de su primera exposición como grupo, la " IIª Exposición de Arte Contemporáneo"¹¹⁸.

El núcleo original habían sido los pintores colaboradores de Planas de Poesía, en la ya citada exposición del Museo Canario. Fue en esta exposición cuando se dio a conocer el

¹¹⁵ Los tres eran pintores que colaboraban con "Planas de Poesía" habitualmente

¹¹⁶ Para la que usó el término acuñado por Guillermo de Torre, frente al galicismo surrealista. El término suprarrealista era claramente detestado por Bretón que no lo aceptaba como equivalente de surrealista.

¹¹⁷ "M. Millares: Sin título, Falange, Las Palmas, 12 febrero 1950, publicado con motivo de la "1ª Exposición de Arte Contemporáneo" en el Museo Canario, cit. por P. Carreño: "El sueño de los arqueros", p. 82

¹¹⁸ 27 noviembre - 9 diciembre de 1950, en el Club de Universitarios, Las Palmas.

Manifiesto LADAC, que aparecía por primera vez como grupo. El manifiesto, incluía cinco puntos, y aunque sin firma, es fácil adivinar que la redacción corrió a cargo de Millares:

"Consideramos, ante todo, que el arte es un concepto absoluto. Un concepto de dimensiones totales, ilimitadas. Nada, pues, puede ser vedado a sus formas de expresión.

"... También el mundo insondable del hombre hacia adentro es un rico caudal de creación¹¹⁹". "... Nuestro ambiente insular está saturado de arte inoperante y mercenario.

En Canarias - como en toda ruta y horizonte del pensamiento lucha lo caduco con lo nuevo, lo vivo y lo actual con lo anacrónico.¹²⁰

"Queremos que el espectador sólo goce la bondad imponderable del ritmo... del sabio valor de la pintura en sí".

Lo más contradictorio es que junto a esta afirmación de "arte por el arte", Millares presenta la obra que más cerca podía estar, dentro de su producción en ese momento, a un arte socialmente comprometido, aunque ésta no fuera su intención: composiciones urbanas, con la refinería y las fábricas como protagonistas.

"Manolo Millares atrapa secuencias de su entorno vital -la refinería, la fábrica, la ciudad...- con ágiles trazos sobre una superficie coloreada sutilmente"¹²¹.

La posición de Manolo Millares respecto a la pintura seguía padeciendo de una ambigüedad considerable, aunque en teoría sus ideas parecían ser muy claras. En torno a tres referentes claros:

“Vestigios”, “la pervivencia” y la “memoria” se introduce un inevitable carácter trágico en el concepto de su creación por la inmersión en este ámbito de lo temporal. Así la huella del objeto está y no es; existe en el tiempo en que su duración es aprehensible y nos es dado como tal objeto, solo en la medida en que somos humanos.

A finales de 1951 otras dos exposiciones individuales, la de Tony Stubbing en la Galería Buchholz y la de Manolo Millares en Galería Clan, prolongaron la estela de los debates de la Escuela en Madrid al constituir ambas a su modo una relectura del arte prehistórico.

7.1.1.1- Huella, vestigios y fragmentos, repetición y vida cotidiana:

En este análisis tomamos la vida cotidiana como fragmento de la corriente infinita de la vida propia y universal. Fragmento que se funde y se envuelve en una inconsciencia primordial.

¹¹⁹ El segundo punto del manifiesto LADAC tiene estrecha relación con la idea surrealista del automatismo.

¹²⁰ En el *manifiesto de El Paso* hay un párrafo muy similar a éste, lo que no es extraño, pues M. Millares también participó en su redacción en 1957.

¹²¹ P. Carreño: "El sueño de los arqueros", p. 19.

Huella y fragmento dos conceptos que articulan destrucción-creación con primitivismo y arcaísmo. Huellas sociales, culturales, biográficas, etc, significantes vitales, marcas de la vida que dan sentido y la personalidad pictórica: componen el *pathos* estético de Millares. La estética pauperista, como discurso sostiene el rasgo unario del creador, las identificaciones personales que marcan la identidad del creador tanto inconsciente como consciente. La vinculación del arte contemporáneo con el arte prehistórico fue un tema recurrente en la literatura artística de los años treinta. La revista *Cahiers d'Art* ya había publicado en sus páginas un importante artículo sobre pinturas neolíticas levantinas, que suscitó el interés de Benjamín Palencia. También el número especial de la revista *D'Ací i D'Allà* dedicado al arte contemporáneo. Según críticos de *Cahiers*, Miró promovió la identificación de su pintura al arte prehistórico.

La vida cotidiana muestra la huella de una vida auténtica perdida en la aceptabilidad que hacemos de la cultura. La vida cotidiana es un fragmento de la corriente infinita de la vida propia y universal pero también es un fundente neutral sin color, donde todo se funde y se envuelve, en una inconsciencia primordial, que es la del sujeto, pero también la de todos los demás. Ella es apenas un fragmento de temporalidad, una marca en la representación de lo real. Es percibida como un vacío en la corriente de la vida. El arte también puede ser un productor de obras vacías, cuyo significado sea parte de la banalización que la cultura hace de la vida auténtica (Morineau, C, 2007, p.100).

Dubuffet en 1963 escribía que el arte por su propia esencia es lo nuevo y escribía llamamientos dirigidos a distintos públicos para que se apartaran de los productos aceptados y aceptables de la cultura, considerados por él como carentes de vida en virtud de su misma aceptabilidad. Qué esperamos del arte: que nos desarraigue de la vida monótona y vacía de lo cotidiano, que desquicie las puertas. El arte productor de obras vacías y embotadas producidas por y para el gusto de la corriente dominante en las pomposas plataformas de la cultura ha perdido la vida y su vitalidad. Ello Marca el momento de huir tan rápido como se pueda para salvarlo. La vida cotidiana a través de sus objetos y lenguajes muestra en su más pura banalización y uniformidad la huella de una “vida auténtica” que el arte trata con insistencia de representar. En este punto Dubuffet invita a buscar lo verdadero, lo auténtico, en lugares inesperados. Su propia búsqueda le llevó a los archivos de los hospitales psiquiátricos y a las obras de personas que vivían en las márgenes de la sociedad o distanciados de la alta cultura por motivos de clase o falta de educación. De estos marginales surgió una colección de obras que generó la gama de tipos reconocibles como Art Brut. Término que señala connotaciones de simplicidad, naturalidad, vitalidad, crudeza, vida en bruto, incivilidad (Carrick, J, 2007,

p.178). La noción de hallarse en un estado natural o sin refinar se encuentra en el núcleo de la palabra, y en este sentido se opone al término cultura.

Dubuffet era consciente del importante papel que, en el desarrollo del temprano arte del siglo XX, había desempeñado la apropiación de objetos tribales tradicionales hallados en África, Oceanía y América del Norte, así como del arte popular europeo y el arte infantil: poblaciones rurales, tribus, poblaciones urbanas populares y niños, se consideraba que compartían una serie de rasgos “primitivos” que los ubicaba metafóricamente en las fuentes de la cultura y por tanto se hallaban en un contacto más directo con las fuentes de creación.

Millares también hizo uso de estas nociones primitivizantes para mantener una especie de espejo de inocencia y autenticidad perdida, en aras de una civilización mucho más compleja y hendida por la falsedad. En la serie del *Homúnculo* [7.11], [7.12] por ejemplo, Millares reivindica un propósito mágico; el contenido de estas creaciones tiene la característica de concernir al proceso de devenir y la enunciación del mundo, alcanzada a través de la figura central del muñeco que es el receptáculo de su mensaje. El primitivismo es esencial al carácter de buena parte del arte visual producido en Europa durante la primera mitad del siglo XX (Stella, D, 2007, p.38)

Y con esto comenzamos a tratar la importancia filosófica de la noción de huella o fragmento. Huella mnémica que marca y señala la vida auténtica. Repetición, cotidianeidad, realidad monótona y sucesiva, para Heidegger es más recuperación que recurrencia. Es recuperación de una “huella de vida auténtica” y lo que se reclama son las posibilidades que ella es capaz de desplegar, en lugar de los incidentes fácticos históricos. El pasado se recupera como posibilidad, porque la repetición produce una reapertura de este, para que lo sido pueda ser elegido una y otra vez. Sin ella el pasado sería una serie de hechos aislados y sin sentido; es pues, la que da un sentido al pasado: fondo desde el cual puede concebirse la posibilidad de que algo sea lo que es. La repetición proyecta posibilidades: abre aquello que hace posible algo (Heidegger, 2009, p.341, pfo 65).

Huellas intencionadas e inintencionadas, aparecen siempre como la marca del discurso dominante y en este sentido son las huellas repetidas de lo mismo, de lo que se desea hacer permanecer. La repetición ni se abandona al pasado ni aspira a un progreso, en el instante cotidiano ambas cosas son indiferentes para la existencia propia. Es el triunfo de la pura visibilidad, de la idea petrificada, de las formas comadronas de la historia oficial. Pero también el arte ha dado muestras de huellas inintencionadas, que dan frescura, lectura, fondo político a la intención de petrificar. La repetición es el modo de resolución que se entrega a sí misma y mediante el cual el ser ahí de las cosas, su temporalidad, existe explícitamente como

destino. Brota de un pasado proyectado hacia el futuro. La importancia del concepto de huella o impronta, radica en su capacidad para referir al origen, y ayudarle al hombre a comprender el mundo. El avance es un bucle que retorna incesantemente a problemas anteriores. De modo que lo que supondría un progreso involucra una retoma que en ocasiones obstaculiza el seguimiento de la progresión de una idea. No hay linealidad, hay saltos. A través de ella, el hombre puede entender el mundo que le rodea, lo que acontece, puede intentar reconstruir el pasado para comprender mejor su presente y, al mismo tiempo, al abrigo de ésta, puede albergar el deseo de persistir en el futuro, como un intento, aunque incierto, de trascender(Escobar, 2011, p.69). Huella es visibilidad de lo indisponible, se trata de lo “visible indisponible”, de la ausencia que promete. En el pensamiento filosófico de Heidegger huella es lo visible indisponible, lo visible- invisible, conocer con el ver y no-ver a la vez. Esta necesidad de huellas, perceptibles y propias de todas las épocas y culturas; es recogida por uno de sus máximos defensores, Henri Focillon (1943, p.320), en su conocida obra *La Vida de las formas y elogio de la mano*, donde reflexiona sobre esta capacidad de la obra de arte de intentar alcanzar la trascendencia, constituyéndose de esta forma, como elemento singular, integrado en un complejo sistema de relaciones. De este modo, Focillon concibe ese sistema, configurado a través de esta relación de la obra artística con respecto a las demás, como constituyente de algo así como un orden y una metáfora del universo (concretamente nos dice: Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo. Adentrarse en este concepto también pretende contribuir al conocimiento profundo y riguroso de la obra y la propuesta estética de los principales artistas españoles influenciados e inspirados por el arte y la cultura primitiva, proporcionando para este estudio instrumentos críticos y teóricos actualizados y adecuados a la situación de la reflexión historiográfica y estética presentes. Por otro lado y en consonancia con esto, el ámbito internacional es un tema que ocupa cada vez mayor espacio en la bibliografía especializada, y que ha recibido un gran impulso (Parraldo Aguayo, 2005, pp.45-46).

De hecho, estudiando las obras y leyendo los escritos que las acompañan junto a los testimonios de los artistas, se percibe que hay un denominador común en los artistas del siglo XX y de nuestros contemporáneos, se trata más de un impulso, una pulsión común, más que un carácter. Esta pulsión fundamental es la que hace y teje la relación de los artistas con sus predecesores, es la que autoriza y guía la emergencia de una forma nueva, la que determina la identidad de la obra, es una pulsión paradójal que relaciona dos términos: destrucción creación por un lado y primitivismo, arcaísmo por otro. Rescatamos para el análisis la noción de huella, de fragmento, como articulador de dicho vínculo.

Analicemos a continuación esta noción y lo cotidiano. ¿Cómo aparece la huella o fragmento en la vida cotidiana? ¿Qué entendemos por cotidiano? ¿Cuáles son las principales determinaciones de lo cotidiano? Lo cotidiano es en el inicio, un conjunto abigarrado, es un conjunto de colores encrespados la así llamada vida cotidiana. Aparece como un conjunto de hechos esencialmente dispares, a veces vivido como disparates. ¿Qué encontramos en ella? Los acontecimientos mentales, objetos, situaciones, informes de comunicación con otras personas, palabras, paisajes, etc. La vida cotidiana es propiamente indefinida. Tengamos en cuenta que todos estos elementos dispares aparecen sólo mientras nuestra conciencia es secundada por un esfuerzo de la atención y la descripción. La vida cotidiana, que es la vida que existe en cada día, de acuerdo con la etimología, y que vuelve repetidamente, previsible y común para mí y para los demás, no la vemos. Vemos, pero no miramos, porque es un "telón de fondo", que se presenta a nosotros envolvente, gris y confusa y en la que permanecen los hábitos inconscientes (Morineau, C, 2007, p.121). La temporalidad diaria y limitada que no está hecha de roturas o cortes, pero que es la repetición, la continuidad, la serie regular de los objetos del mismo orden. En la vida diaria, nos dicen que es la vida, la vida es corta y que se conecta a sí misma, sin cambio brusco. Así pues, tiene las siguientes atribuciones : a) es evidente , es decir regulares : revela un orden; b) , como es habitual , desarrolla una normalidad, siempre que no se rompa algo, lo extraordinario, que sería una excepción, c) es un estado constante de nuestra existencia, en la que se asienta en sí (*habere* , soporte) ; d) que nos envuelve y cubre : en ella, vivimos; e) es , por lo tanto , común a todos los hombres, es el día a día de la vuelta del siglo, que define lo que tienen en común su *habitus* , su forma de vivir y de ser . Así que no es una trivialidad de la vida diaria o cotidiana , no en el sentido de la vulgaridad como la mezquindad o la falta de nobleza, sino en el sentido de la realidad diaria encrucijada , es lo que es el punto de cruce de tres vías; f) la comunidad de la vida cotidiana, es también su impersonalidad y el anonimato que hacen que la subjetividad o autenticidad, no tenga ni libertad ni originalidad ; g) esta comunidad de la vida cotidiana está ligada a su sociabilidad , basada a su vez en su instrumentalidad o utilidad ; h) por último , la vida cotidiana es el horizonte invisible en el que todos los objetos y todas las personas se comunican , o más bien, entran en simbiosis, es el lugar de una sedimentación , donde se funden y se basan todos los tiempos y todas las experiencias pasadas o inmemoriales de los hombres. De estas ocho observaciones señalamos tres consecuencias: En primer lugar, la idea según la cual que todos los días es la vida misma, lo que significa que toda la vida es diaria por definición, es un medio en el que nos movemos y en el que queda circunscrita existencia. Los saltos de vida extraordinaria, rompen el flujo de la vida cotidiana, por el hecho de que

induce en la consciencia la distancia de lo nuevo o lo emergente. La segunda consecuencia: la vida cotidiana en tanto que se vive de forma espontánea, en lo inmediato y en un pensamiento pre-reflexivo, no es sólo fragmentada o fragmentaria. Más bien, es un fundente, donde todo se funde y se envuelve, en una inconsciencia primordial. La vida cotidiana es necesariamente una co-existencia de las cosas y de la conciencia en una especie de estupor y de paz generalizada (Morineau, C, 2007.p. 99).

En tercer lugar, es la consciencia que por su esfuerzo de reflexión y atención sobre su vida y sobre sí mismo, los objetos y los otros, salen de la circulación del flujo cotidiano. Todos los días se siente como la parte inferior, la base de la inmanencia, donde todo se comunica. Por la atención, por el pensamiento de seres pensantes y el pensamiento de esta idea, nuestra subjetividad, lleva a cabo sucesivamente los aspectos de la vida cotidiana y es como un conjunto de piezas y formas siempre conectados a la parte inferior, donde la consciencia que ha surgido, también las puede recordar, dejar de referirse a ellos o prestar atención. Así la vida cotidiana será la consciencia que hace aparecer el disparate de las cosas cotidianas en una especie de golpe por lo que su existencia se fragmenta y se extiende incluso dentro de un patrón, una comunidad y una grisalla originaria. Las cosas y los seres de lo cotidiano de la conciencia que les relaciona con la vida inconsciente, serán así considerados como banales. La banalidad no es la cotidianidad: es un juicio peyorativo y negativo por el cual la conciencia relaciona estos fragmentos, no a una unidad articulada que haría de estos fragmentos las partes de un todo, sino a un mundo incoloro el de todos los días, inconsciente de dónde sale y a donde ella entra alternativamente (Malone, M, 2007, p.93). La banalidad es el primer estado de la consciencia que se da cuenta que toma consciencia de que ella es nativamente envuelta en lo cotidiano que es su enemigo, pero también la condición de lo que los filósofos llaman su individualidad, es decir, su capacidad de ser por sí mismo. La consciencia vive la banalidad como el primer esfuerzo de una lucha contra las resistencias siempre renovadas, resucitados de la cotidianidad de la que nos debemos escapar sin poderlo hacer.

El *pathos* estético que ha marcado visiblemente la aventura de Manolo Millares hemos de situarlo en tres planos fundamentales: las preocupaciones, cultura e intereses del arte de su tiempo, la memoria colectiva, cultural y cotidiana y las experiencias personales que lo individualizan, esto es la vida cotidiana. En conjunto, componen lo que podemos denominar las experiencias de sentido, hasta el punto de hacerlo aparecer como una posibilidad de existencia. Formas, percepción, sensibilidad e imaginación, en suma la constitución de lo que podríamos llamar su estilo plástico, la impronta personal que hace que le reconozcamos y nombremos. Referirnos a este vínculo entre huellas, biográficas, culturales, sociales, etc,

significantes vitales y personalidad pictórica, es nombrar dicho *pathos* estético. Su particular modo de habitar la sensibilidad personal. Hemos de marcar aquí los avatares familiares en la posguerra, su adolescencia y personalidad; en suma la subjetividad, lo individual, aprovechando una huella de la memoria colectiva. Es la construcción del ser y la huella frente al tiempo. El *Umwelt* de la huella frente al *Umwelten* del hombre.

El movimiento de unión y separación de la conciencia con el mundo cotidiano es también movimiento conjunto de unión y separación con otras mentes. El mundo de cada día de lo cotidiano, es un ser -en-común que significa que estamos en él como en un modo social. Mundo social que no es el resultado de nuestra asociación, es concepto que asume la primacía de la persona, pero infranqueable a cualquier horizonte o acto humano individual. La vida cotidiana es necesariamente compartida y dialógica. Es necesariamente preocupación, por los demás en sentido existencial, un sentimiento existencial fundador que Heidegger llama la sensación de "ayuda" o "interés común". Pero la relación con los demás debe experimentar la misma tensión que la relación con el mundo de todos los días. Buscamos diferenciarnos de la externalidad y los otros, pero nos medimos en este esfuerzo, reconocemos nuestra dependencia. La vida cotidiana que es sentida como mi vida banal, corta mis perspectivas adosadas que respaldaron el mundo cotidiano. Me condena a tratar actos adosados a un fondo de impersonalidad y anonimato. La existencia humana bajo su forma inicial de banalidad supone el apego, nunca superable, al sujeto verdadero, que trata con el tema real, que está en nosotros antes de que podamos ser autor personal y original de nuestras acciones. Nuestra vida cotidiana está bajo la influencia del poder de absorción del anonimato. Es la que nos lleva inexorablemente a lo que Heidegger llama la banalidad media, nuestro "ser-en-el-medio". Se nos ordena, nos funda, como todo el mundo, para mezclarnos con los requisitos comunes, dormir, trabajar, hablar, etc, a abdicar nuestra responsabilidad de renunciar a cualquier secreto propio.

Todo lo que es original se devalúa como algo sabido por mucho tiempo. Lo que se ha ganado con el costo del esfuerzo se convierte en un objeto de cambio. Todos los secretos pierden la fuerza de su misterio. La preocupación de la media esconde una nueva tendencia de "estar allí" (Carrick, J, 2007, p.189).

La vida cotidiana está por lo tanto completamente igualada y expandida, es decir, en sentido estricto, completamente abierta. Es pesada y pegajosa, cansada, por un lado, por otro, es tranquilizadora y reconfortante aseguradora. Tales son las dos caras de la conformidad y la uniformidad, del conformismo de la vida cotidiana, donde la persona no es más que una comunidad indistinta a la que la conciencia debe actuar con cierta violencia para poder ser. Si

ella se deja sumergir abrumada por su vida diaria o si se deja superar por los clichés banales, opiniones comunes y estereotipos, la auto- conciencia humana estrecha su mundo. Reduce a la consciencia a las herramientas comunes y estas herramientas reducen aun más el estado de las cosas. De este modo, la esclerosada conciencia de sí se pone rígida, es decir, se objetiva. La banalidad de la vida cotidiana es entonces el sentimiento de una reificación, de fragmentación y la existencia cerca de la externalidad, más cerca de la fragmentación de la exterioridad y la materialidad.

Heidegger encontró aquí que Bergson ya había desarrollado una perspectiva filosófica muy diferente: la vida cotidiana deviene banalidad fragmentada, en el seno de la cual, la conciencia se encuentra como una cosa entre las cosas. Sin embargo, para Bergson, la trivialización de la vida cotidiana es el pensamiento intelectual que, por razones prácticas de investigación, divide el mundo en agente manejable y cuantificable. La inteligencia y su posibilidad teórica, el pensamiento intelectual es el agente banalizante de la vida cotidiana. Que por razones prácticas, divide el mundo en razones manipulables y cuantificables. La inteligencia no es una facultad teórica, ella sirve como fuente práctica para tratar, inventar vivir y tratar el lenguaje y la ciencia. Está subordinado a la preocupación práctica e inventó, para vivir y actuar, el lenguaje y la ciencia. El *Homo sapiens* es *homo Loquax*, porque es primero *homo faber*.

Vivir, dice Bergson, es actuar. Vivir es no aceptar las cosas que impresionan como útiles para y responder con respuestas adecuadas.

La vida cotidiana bajo el agente de la banalización de la inteligencia, la ciencia y el lenguaje, escribe un libro real de superficie, donde se pierde la individualidad de las cosas recubiertas por "etiquetas", con el sentido de palabras generales fijas, comunes, impersonales, que dividen el mundo en entidades abstractas: la palabra, que sólo tiene en cuenta la función más común y los aspectos más banales se insinúa entre ella y nosotros, y oculta la forma ante nuestro ojos.

La vida cotidiana es trivial, ya que se une a las exigencias del trabajo, la comunicación, la sociedad y el pensamiento abstracto. A través de este compromiso, con un mundo funcionalizado de representación fragmentada, la vida se torna homogénea y general. Su multiplicidad es lo que Bergson llama una "multiplicidad digital", que yuxtapone en todas las series de elementos similares y en los que nos olvidamos de las diferencias con el fin de contar con ellos.

Heidegger y Bergson, también nos han demostrado que estamos obligados a mantener el compromiso con nuestro paisaje cotidiano, que sin duda dificulta la libre producción del

pensamiento y la obra de arte, pero que también hace que sea posible, ya que el enemigo hace posible la batalla. La negativa de la banalidad es una lucha constante en contra de una cotidianidad dominante, que necesita apoyo, paradójicamente, por sí mismo de ella. Bergson y Heidegger son de hecho los pensadores que desarrollan un inmanentismo fundamental. En cuanto a Nietzsche, no hay para él otro mundo o una surrealidad que existiera más allá de la trascendencia. Si la trascendencia no es siempre la trascendencia de la propia realidad humana, de su cotidianidad, que ella misma siempre supera; pero siempre al interior del mundo en el que necesariamente se adjunta y se desecha. En la noción de eterno retorno de lo mismo, señala la dificultad misma de conceptualizar un eterno retorno. Desde el interrogante precursor de la relación del hombre con el tiempo y con la enfermedad histórica, lo cotidiano es siempre necesariamente superado y conservado; él es relevado, es decir, aumentado a un nivel más alto en el que no se destruyó completamente (Heidegger, 2009, p. 79). El hecho de que Heidegger toma por ejemplo la pintura de Van Gogh que representa zapatos agricultores, enfatizando su banalidad o la fealdad, y los pequeños detalles que reflejan la imagen del mundo difícil de trabajar la tierra, es suficiente para demostrar que el arte es una transmutación de la vida cotidiana. "La no - trivialidad no está más allá del mundo ", está en las cosas mismas, que el arte tiene la capacidad de capturar, en el valor de los objetos, toda la verdad de la existencia humana, como Heidegger dice: "A través del cuadro se devuelve al espectador la preocupación de silencio por la seguridad del pan, la alegría silenciosa de sobrevivir de nuevo si es necesario, el miedo al inminente nacimiento, la emoción de amenazas de muerte"(Heidegger, *El origen de la obra de arte*", 2009, p.89). Mientras que " la banalidad de los productos de desecho viene [...] para hacer cumplir como única y exclusiva forma de ser del producto. " la originalidad de la obra de arte consiste en encontrar, incluso en el hueco mismo de la utilidad, algo que trasciende y es el pensamiento o la verdad del hombre. El hombre descubre que " cuando nació, es ya lo suficientemente viejo como para morir ", por lo que es esencialmente un " centinela de la nada" un viviente "a la sombra de la muerte" que funciona y cuyo trabajo consiste en hacer que funcione y trabaje de manera continua (2009, p.136). El pensamiento de Heidegger y Bergson, es que están en el centro de un espectro de posiciones diferentes, en cuanto al estatuto del fragmento y lo cotidiano en el sentido del arte y la experiencia estética.

Primera posición estética: la de prohibir el fragmento y la cotidianidad que puede tomar tres formas: la pura y simple de escape a otro mundo que el nuestro; la afirmación de un Yo absoluto y original que haría el trabajo de una pura expresión del Uno, la sustitución de lo cotidiano fragmentado; la hermosa totalidad de la obra no representa lo común insignificante,

se instala al contrario en lo extraordinario, lo heroico e inmediatamente lo significativo de la religión o lo mitológico. El arte es aquí conversión.

La segunda posición estética, es que nuestros dos filósofos, prohíben el fragmento y lo cotidiano, pero a partir de su necesario reconocimiento, que evita las fugas más allá de ellos. Por tanto, debemos evitar los fragmentos de vida cotidiana, todos sus representantes. Esto implica que deben ser incluidos en un proceso de idealización que vemos por ejemplo en el trabajo de Hegel. El arte está aquí, no por la conversión de lo cotidiano, pero, según la expresión de Arthur Danto, por “la transfiguración de lo banal.

En tercer lugar, como la tercera posición estética: aquella por la cual el arte acepta lo banal y la fragmentación mundana y su insignificancia, sin que sean guardados por la belleza o incluso lo sublime. Se abre aquí todo el campo del arte contemporáneo, que no sólo es contemporáneo porque es nuestro tiempo, sino precisamente, porque viola la definición y el propósito del arte tradicional como instrumento de conversión y transfiguración de nuestra mirada enfocada en las cosas del mundo ordinario.

La revalorización de lo cotidiano y el fragmento en el arte contemporáneo, engendra interferencias en lo que se entiende por arte, en la medida que esta revaluación es una contradicción interna en la misma idea del arte: como práctica de series, pegados, montajes, instalación; todos los cuales se apoyan en la voluntad de lo cotidiano y el fragmento, llevar el arte a un registro puramente irónico y crítico. La crítica debe aceptar tres significados: la crítica negativa, porque desafía la tradición, ya que es fundamental en un momento de crisis o romper y se pretende como crisis proliferativa e indefinidamente prolongada, crítica, por último, porque busca criterios y hace todo lo posible por frustrar o cambiar constantemente. La práctica, por ejemplo de Andy Warhol, que consiste en la producción de una serie de imágenes serigrafiadas, puede ser considerada como el emblema de la dimensión crítica, en la que ya no sabemos qué es lo que el arte de hoy ha perdido, porque el arte ha perdido sus cualidades y sus propiedades esenciales: la de tener un autor, que se pone en contacto con un testigo, un espectador, para demostrar su virtuosismo técnico y expresar un contenido, una idea o un sentimiento. La serie de “*diez Liz*” donde Warhol yuxtapone diez retratos idénticos, pero retocados de una foto de la estrella estadounidense Liz Taylor, avala la obra el estatuto de un producto industrial anónimo, fragmentado e infinitamente reproducible. En tiempos pasados, los hombres se han planteado la cuestión de si una obra de arte se había realizado correctamente o no. Hoy en día y en relación a las series, el espectador se pregunta si este tema es o no una obra de arte. Si dicen que sí, al menos, se ven obligados a reconocer que esta obra contiene en su interior, en su seno, el momento de su propia desaparición y su propia

muerte (Debray, C, 2007, p.25). El arte contemporáneo tendría por vocación una práctica de fragmento y lo cotidiano con el propósito práctico de realizar obras que dividen y pliegan elementos de la realidad cotidiana. Aparece aquí la consideración de la repetición como encuentro fallido con lo real.

La huella contiene el tiempo, ese instante de la huella, está y no es en el mundo, en la medida que su duración es aprehensible y nos es dada como tal. Su remitir al origen, al inicio, articula otra temporalidad distinta del presente, está en el mundo pero no es. Como referencia al hoy, es instante, es presente, contiene el tiempo inaugural del origen, es todo el mundo. Es arqueología y signo (Parraldo Aguayo, 2005, p. 167).

Ambas dimensiones presentes en la huella están también en la pintura de Millares, como otro pensamiento. Pero también como conmemoración y recuperación de un goce perdido, de sufrimientos e intensidades psíquicas vividas y perdidas. En suma, pensamiento de lo sensible, diferente del conceptual, goce estético y emocional. En esta repetición hay una tercera dimensión y es: la repetición como re-petición, como vuelta de una demanda afectiva o demanda de ser, a sus seres significativos, a su identificación con ellos, al rasgo unario. Se van destacando en el centro de su pensamiento estético el análisis de la materia y los materiales, junto a elementos sónicos objetivos. Ellos son las perforaciones, formas envolventes, quemaduras, imágenes difusas, agujeros, desgarros, vacíos, cosidos, zurcidos, ensamblajes, etc. Ello va conformando una narración que consigue liberar la imagen de la visualidad pura. El acento recae sobre la percepción y la sensibilidad para desembocar en las formas. En especial, una forma, la tragedia: la pobreza como desmesura de lo humano, como lo más real, lo que avergüenza a las sociedades, la que conecta con la España negra.

Cuando Millares llegó a Madrid, llevaba consigo una buena disposición para asimilar todo aquello que iba a caracterizar la vanguardia española. Pero todo esto funcionaba sin separación entre decorado, vida, teatro y representación. Suma gestual de lo que podríamos denominar su vida de creador. Pero ¿qué es lo que iba a caracterizar a la vanguardia española?: la negrura, Goya, el drama como constante, el unamuniano resentimiento trágico de la existencia. Retrato de la vida, dinámica y movimiento de la vida misma que como referente propio llevaba también algo de sus orígenes buscados en el surrealismo y una clara conciencia de izquierdas, que apenas tuvo ocasión de demostrar, excepto en algunos de sus textos y en sus arpilleras.

Su amor por la arqueología [7.9] es, en este momento, fundamental para entender su proceso.

Las improntas, nos presentan la dificultad de analizarlas aisladamente, de concebirlas si no es en “el mundo” respecto a un ente y en relación a otras huellas anteriores. Sin referirnos a la

suma de marcas y trazos realizados en el decurso del tiempo. Ello nos conduce a enfrentarnos a la imposibilidad de hallar esa primera huella o huella primigenia. Como huella inaugural hablamos de la aparición del origen, de la prueba de que el origen no ha desaparecido [7.10].

Millares ha explicado su interés por las pintaderas y las momias, por los sudarios de arpillera vistos en el Museo Canario. Incluso ha dicho que de no ser pintor, su profesión preferida era la arqueología. Ahora bien, hablar sólo de Canarias es reducir el alcance de su trabajo. Los fósiles, las arpilleras desgarradas y recosidas, “traen a nosotros recuerdos recientes y universales: Dachau, Auschwitz, Buchenwald, los cadáveres quemados de Hiroshima, de Líbano y Palestina, los cadáveres cuarteados, degradados de Ruanda, sus heridas brutales, las ruinas de los Balcanes” (Bozal, 2013, p.194). [7.12] y continúa Bozal... “Cada uno de los cadáveres calcinados en vida, piel y huesos que ya no precisan de cal para limpiarse, se convierten en matriz de las figuras que cuelgan del bastidor, las figuras sugeridas por la arpillera. El fósil humano clavado en el muro es el sueño tremendo de este arqueólogo pintor de nuestros días. El muro es bastidor, de él cuelga la arpillera, con la textura de la lona retorcida, embreada, en negro, blanco y rojo” [7.11].

Los referentes de las pintaderas canarias habían ya aparecido en sus *pictografías y aborígenes*, manteniéndose hasta los llamados *muros aborígenes*. Las arpilleras del Museo Canario que aparecen expuestas en las vitrinas decimonónicas, y las momias, restos de una cultura arrasada por los conquistadores¹²², iban a dar la clave de su materia escogida. La arqueología iba a representar, a pesar de la tragedia de la cultura aborígen diezmada, la otra cara de la moneda para Millares. Un año antes, en su viaje de novios a la Península, había comprado la primera pieza de su colección arqueológica¹²³. Colección formada por pequeñas piezas, esculturas, vidrios¹²⁴, lápidas funerarias, la misma que años más tarde Moreno Galván definiría como el contrapunto sereno a la angustia pictórica del artista [7.1], [7.2].

Millares era también, aparte de su amor por la historia, un hombre preocupado por su tiempo. Su biblioteca siguió creciendo, y leía todo lo que podía, aunque eran años difíciles, y aún seguía siendo un problema localizar libros sobre arte y revistas especializadas¹²⁵.

¹²² Manolo Millares habló en varias ocasiones del desasosiego que le producían las momias, testigos silenciosos de las raíces de su cultura. Los conquistadores no dejaron vivir sino a los traidores, y para Millares esto era un recuerdo punzante

¹²³ Fue una pequeña obra comprada en Cádiz por doscientas pesetas, dinero que le prestó Martín Chirino. La compraron en una casa donde había “una miseria tremenda”, según relata su viuda, Elvireta Escobio

¹²⁴ M. Millares llegó a intercambiar varias piezas con arqueólogos, y según comenta E. Escobio, tuvo con F. Zóbel algunos intercambios de vidrios griegos, aunque no especifica cuáles.

¹²⁵ Además de los libros que habían decidido su vocación primera, hay en la biblioteca de Millares indicios de su permanente inquietud. Como revistas : “L’oeil”, “II segno”, “Pandemia”, “Phases”; catálogos, entre ellos algunos firmados por E. Jaguer; la revista, donde colaboró con serigrafías en los años sesenta “KWY” y donde

7.1.1- Conversión y fuga de lo cotidiano. En busca de lo original, primigenio y singular.

Memoria y representación son dos polos del registro estético de los primitivismos en el arte. Ello señala básicamente una visión intelectual: que es ver a distancia de lo sensible y en este registro una estética siempre proporciona la necesaria distancia del ver. El primitivismo en arte aparece como el encuentro y la ilusión de lo fundante y de lo originario. La disyunción es el modo de la vida, ella se trata de un continuo fluir de disyunciones, episodios y momentos. Es en las auto-biografías como obras de construcción donde aparece muy representada la fragmentariedad de lo cotidiano pero en fluido continuo no en disyunción que es como ciertamente se vive. Sin olvidar que toda doctrina estética transfigura, redfime, purifica y da origen-originalidad a la realidad cotidiana y fragmentaria. Definimos en este apartado lo que entendemos por función de corte, o doble corte en el discurso estético, que señala el pasaje de un registro a otro. Del plano o registro de la comunicación al registro de solidificación del significado. Aquí señalamos especialmente el corte de lo surreal.

Los artefactos tribales, a menudo considerados como los objetos paradigmáticos de lo primitivo en las historias que dan cuenta del primitivismo, han sido expuestas en los museos etnográficos de Occidente, como mínimo desde el siglo XVIII en su condición de curiosidades científicas, aunque los artistas modernos franceses y alemanes se contaron entre los primeros en apreciarlos como objetos artísticos, a través de las lentes de una estética expresionista incipiente. La apropiación de la escultura “salvaje” por la vanguardia formaba parte de una política característica de innovación artística y oposición cultural, al punto de que

participaron también Christo, Y. Klein y A. Greco; la revista "Quadrum"; la revista cultural del PCI "II contemporáneo"; "Art News" donde leyó el artículo sobre Burri; "Art in America"; "Art International" (ed. en Suiza, pero en versión inglesa); un folleto de Asger Jorn que le pudo llegar a través de Saura. Y algunas novelas realistas como "Tiempo de Silencio" (1961) de L. Martín Santos, etc. Es un amplio panorama el que le interesaba a Millares, como se puede deducir de este resumen. Alemán, A. "El espacio forjado reflexiones ante una arpillera" Gob. de Canarias. 1989.

su temprana redefinición debe contemplarse a la luz de estos términos (Marchan Fiz, S, 1979, p. 423). El interés por lo primitivo indica una puesta en tela de juicio posterior de la validez de los supuestos que rodean la pretendida superioridad de los puntos de vista occidentales. Valorando precisamente aquellas cosas que Occidente consideró como inferiores. Esto produjo diversas modalidades de conversión de los diferentes valores estéticos.

La primera modalidad de conversión es: el escape de lo mundano a otro mundo que es el verdadero lugar de la belleza. Como Baudelaire dijo: " Cualquier cosa fuera del mundo. "

Esta es la posición central de nuestra tradición estética y que es huella de platonismo. Esto distingue y da prioridad de hecho al mundo sensible, al mundo subterráneo sujeto a la generación, a la corrupción, el devenir y a la imperfección de las cosas materiales. Y el mundo inteligible que es eterno e inmutable, que se compone de ideas concebidas como principios de la existencia y la inteligibilidad de las cosas. En la parte superior de esta jerarquía reina un principio divino, lo Bueno, lo Bello, lo Verdadero. En esta estructura, la belleza de una cosa existe sólo a través de la participación en la Idea, la que es su razón¹²⁶.

¿Tal vez esta sea la facultad o sensibilidad que capta lo esencial? Esta facultad, es el alma. Sustituir una mirada intelectual y sensual por una mirada interior, que es la esencia de la sabiduría, aquí tiene una dimensión a la vez ética y estética. El arte no puede producir belleza si abandona la prosaica realidad que se nos presenta, en los muchos aspectos y figuras, no puede contemplar una idea amorfa sin forma, sentido o configuración. El arte, en el sistema platónico, nos propone un viaje mental y metafísico fuera de la vida cotidiana. Este viaje tiene dos características principales: él es un cruce, un atravesar sensible, y como tal, es un instrumento de la reminiscencia. Cruzando, atravesando lo sensible, significa dar un paso a través de la sensibilidad, para al final, liberarse, emanciparse de la propia realidad: tiene que pasar a través de la división de lo sensible (doble división: de esas cosas remotas, distantes de ella y el sujeto y objeto, porque ver, debe estar a distancia de lo que vemos) para absorber y conseguir una mera visión intelectual.

Por instrumento de reminiscencia, hay que entenderlo como el medio por el cual nuestra mente recuerda nuestro origen divino y el mundo inteligible: la memoria no es aquí puesta frente a la manera sólo de retener momentos fragmentados del tiempo, la memoria es aquí, la historia que nos lleva de vuelta a lo que está más allá del tiempo, en el silencio inquebrantable de la eternidad.

¹²⁶ Y Plotino sostendrá en sus *Enéadas*: "La vida cotidiana es una vida horrible, multiplicada, caída, impura, cubierta y opaca. Salir de esta vida es conquistar una unidad por una conversión, que es una contemplación que permite ella misma una purificación. Al despojarse de sus ropas y tratando la materia como el escultor hace con el bloque de mármol, el alma avanza en el alivio de la vida y ella accede a la unidad, al esplendor, al silencio y a la transparencia de la belleza" (*Eneadas*, 9).

Sería un error pensar que esta concepción del arte especulativa y religiosa es arcaica. Empapa el curso del arte medieval (el vitral), y el arte del Renacimiento y clásico que consideraba el cuadro como *cosa mentale* o como *disegno* interno. También riega el arte moderno y contemporáneo: la poesía de Baudelaire violentamente escindida entre el *Spleen* e *Ideal* (primera sección de *Las flores del mal*) y tratando de escapar de " la morbosa miasma "; la pintura de Gauguin que el crítico Aurier llega a decir en 1891 que " es Platón interpretado por un genio salvaje. Las Novelas de Proust en las que el tiempo es perdido y encontrado y que abren la " extra-temporalidad " de la obra de arte. El arte surrealista sujeto a la exigencia de la creación, de lo que Breton llamó en 1935 " el tesoro de un mito colectivo "; la pintura iconoclasta de Malevich que él mismo llamó significativamente " suprematista "; (Marchán Fiz, Vol I., 1979, p.398) la pintura de Rothko: todas ellas se aplican a pensar la obra como un espacio sagrado, *un templum*, un lugar de memoria, pero de memoria pensada como manifestación, oponiéndose a la representación. Todo se podría decir como Walter Benjamin comentando a Baudelaire: " En cualquier medida, el arte que ve, el " hacer " es la esencia misma de tiempo [...] que hace surgir". El interés por lo primitivo estaba en función del descontento de los artistas con aspectos de su propia cultura. El primitivismo siempre engloba cierta forma del mito del artista marginal que actúa en la periferia de la sociedad como observador y juez, siendo a menudo empleado como un instrumento en el intento por crear una renovación en el arte y, en ciertos casos, una renovación utópica en la sociedad. En la base de esta variante del mito se hallaba la creencia vaga, aunque omnipresente, de que la civilización se había vuelto demasiado compleja y que la sofisticación enmascaraban las verdades que aún podían descubrirse si se conseguía acceder a los fundamentos esenciales a la vida cotidiana o a los estados más simples y tempranos del ser (Malone, M, 2007,90).

El segundo modo de escapar del "terror de la banalidad y de lo cotidiano ", como dice Valéry, es la que consiste en sustituir sin la base metafísica o religiosa, en una perspectiva puramente antropológica, la composición y unidad armoniosa de la obra en la diseminación de la realidad ordinaria y lo cotidiano. Esta modalidad es la de la segunda gran tradición de la que bebe toda la estructura de nuestra teoría del arte: la tradición aristotélica, apoyada en la lectura de la *Poética* de Aristóteles. La *Poética* es una obra que tiene la intención de hacer la teoría del arte, es decir, formular las normas de producción de arte, incluyendo sobre todo obras de poesía y tragedia (Krempel, U, 2007, p.150). Determinadas a partir de la observación de verdaderas tragedias escritas y la observación del representante o actividad mimética de cada hombre, las normas de producción, son también las normas de evaluación

crítica de las obras de arte, el análisis tiene aquí un valor explicativo y normativo. El capítulo IV de dicha obra, plantea de inmediato el método de Aristóteles y el problema, que tendrá una influencia considerable hasta la actualidad. El arte es natural para los hombres. El arte es una extensión de la actividad de representación de cada uno, no solamente como animal racional o político también como animal mimético. Los hombres son hombres, porque ellos imitan el mundo ordinario que les rodea, aprenden con el ejemplo y el placer de hacerlo. Pero el placer que es el fin de las imágenes y el arte, el placer del conocimiento, es paradójico. ¿Cómo es posible ello?, se pregunta Aristóteles, que " el placer de la contemplación de las imágenes más precisas de las cosas, cuya vista puede ser dolorosa para nosotros, en realidad, ya que llegamos a contemplar las formas de los animales más despreciados y hasta cadáveres; pueda ser placentero"?

La razón de este cambio de lo feo en bello o hasta hermoso, lo insignificante en admirable, lo trivial en fundamental, lo banal indiferente en remarcable, es la capacidad que posee toda representación (*mimesis*) para organizar que en la realidad se presente de manera contingente es decir, al azar y desorganizado. La tragedia es el perfeccionamiento remarcable de este retorno, en la medida que ella se da como un caso más difícil de producir en el espectáculo la muerte, la locura, el terror, el furor, la pasión, el parricidio, la automutilación, etc. Pero este es el proceso de representación en sí, el que explica este cambio. En el capítulo VI, Aristóteles define la tragedia: "La tragedia es la imitación de una acción noble, llevada hasta el final y que tiene un cierto grado de entendimiento o comprensión [...] hecha por personajes en acción y no a través de una narración, y por medio de la compasión y el temor, lleva a cabo la purificación de las emociones"

La tragedia es una totalidad cerrada en sí misma: tiene un principio, un desarrollo y un final. Se trata de una totalidad completa en una unidad organizada. Esto significa que estos elementos no están meramente yuxtapuestos en el orden temporal, sino que están encadenados entre sí, de acuerdo a una lógica de lo necesario o probable, de cierta verdad o certeza. La obra de arte es esencialmente un sistema de relaciones esencialmente pensadas y agenciadas entre los elementos dispuestos. Por este hacer, los elementos constitutivos del sistema trágico son los episodios de una historia, de una fábula o de una intriga (*mythos*). El poeta es un creador de historias que se caracterizan por la necesidad interna. Sin embargo, en la realidad cotidiana, las cosas, las personas y eventos, que nos encontramos están esencialmente fragmentados, es decir, no están conectados por un vínculo de necesidad. Es por eso que a menudo tenemos dificultades para entender el significado de lo que nos sucede, el sentido de lo que nos llega: en términos de la vida cotidiana, nuestra vida carece

de sentido, de dirección, de orden. Nuestra vida está hecha de sucesos disjuntos, no de episodios racionalmente relacionados: por eso en nuestras vidas, no hay comienzo, medio y fin. Están siempre relacionados en el tiempo, en la materia, por pura contigüidad. En cambio en el arte son absolutos, tiene sentido en sí misma, todo lo que sucede se ajusta a una racionalidad tramada, de sistema: antes del inicio de la tragedia, no hay nada, no hay nada más que esperar. Nuestra existencia cotidiana, al contrario está abierta indefinidamente y por partida doble: se trata de una serie donde se intercalan mil cosas en un enjambre evidente, de lo obvio, y cuyos extremos (nuestro nacimiento y nuestra muerte) vienen a añadir miles de cosas más todavía. Ante un cuadro o escultura tenemos un sentimiento de totalidad o de plenitud. Este no es jamás el caso, en la realidad ordinaria, cotidiana que se presenta siempre fragmentada por la pluralidad de las cosas vividas y dividida por el deseo de lo que todavía nos falta. Como resultado, dice Aristóteles, que la unidad de la obra es que ella siempre " se trata de un personaje central y único de sólo carácter". En efecto, sin la presencia recurrente de Ulises en la *Odisea*, la unidad de la obra no podría funcionar, porque la vida de Ulises es como la nuestra: un enjambre de eventos y hechos que llegan por azar. ¿Cuál es la unidad de la *Odisea*? es la lógica en la obra, en el libro que ha obligado a Homero a elegir, a cortar en la vida de sus héroes, para elegir los únicos episodios que constituyen una acción. Pero la acción (en la unidad lógica) que narra la *Odisea*, es el viaje de Ulises, el regreso de Ulises a su patria. Extrapolados a partir de allí.

Un diario íntimo no es una obra de arte, ya que carece de unidad de acción: las calificaciones no son una membrana por la que pasa una vida sin consistencia, sin dirección. En cambio, una autobiografía es una obra de arte, en la medida en que el escritor que narra su vida no se pierde en los incontables pequeños detalles, pero transforma su vida en una historia, en una intriga con un comienzo lógico, un medio consistente y un fin que es el efecto de sus causas anteriores. En *Las palabras*, Sartre convierte su vida en una fábula, cuenta cómo se convirtió en escritor según una necesidad que todas las partes de la obra muestran. Cuando él cuenta la historia de Flaubert, hace lo mismo: transforma la vida individual en destino del escritor. En *Las Confesiones*, Rousseau se sujeta a la misma regla: no se trata de decir todo, pero sí de someterse a las limitaciones de un proyecto que se explica en el prólogo. Esto explica la paradoja del capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles que dice " la tragedia es más filosófica que la historia " la paradoja de que la ficción es más cierta que la historia de lo que realmente sucedió. La ficción es más cierta ya que articula lo que el historiador señaló en su medida. La historia no sería un conocimiento si se adopta la forma de ficción, tal vez arribe a algunas certezas.

El arte fabrica una estilización, que es la purificación, la simplificación y el enlace de la realidad cotidiana, de lo real ordinario. Es por esto que produce placer: el hecho de entender que en realidad no nos comprendemos; el hecho de sentir emociones, que no son emociones patológicas de la realidad (lástima y miedo) porque estas emociones son intelectualizadas, puestas a distancia porque son reflexionadas son creencias. Y no por su referencia a la rigurosa realidad fragmentada, pero por su coherencia interna, por su circularidad y, su auto-suficiencia. Se trata de la estética clásica que viene de Aristóteles y se inspira en la tragedia griega, ya que arroja una prohibición sobre el fragmento y sobre lo cotidiano. Esta estética es un intelectualismo que presenta ideas. Estas ideas se obtienen mediante una operación de perfeccionamiento que engendra la belleza ideal huyendo de la individualidad, sus diferencias y de la fealdad.

Tras estas observaciones, dedicadas a la estética clásica, de las fugas de lo cotidiano y el fragmento, como las del mundo del trabajo o del hogar, a las entendidas como banalidades de la vida, hemos visto que el arte se fue desplazando en la dirección del descubrimiento de lo banal y su reconocimiento. Este movimiento, sin duda, se relaciona con la secularización de nuestra cultura, con su tecnificación, producto que en palabras de Max Weber, es un " desencanto del mundo". La expresión significa: a) un recuento de todo el encanto y la magia de la realidad, b) una renuncia a la armonía del mundo asegura absolutamente su significación y su belleza c) la negativa, el rechazo de la trascendencia o garantizando el conjunto de todos nuestros valores. A finales del siglo XIX, justo antes de la aparición de las vanguardias, Mallarmé diagnostica la cosa de manera magistral, en el primer número de su revista *La última moda*, cuando él trata la forma habitual de la banalidad ordinaria en artículos dispersos, en los que él es el único autor¹²⁷.

El escape de lo prosaico se hizo imposible. Lo banal es nuestra condición de hombres divididos, por vivir en externalidad pura o rindiendo culto a la materialidad. Pero hay un impulso de búsqueda de lo original, lo singular que llega hasta la ilusión de lo originario, de lo fundante y en esto se compromete con el primitivismo. Así que debemos aceptar e incluso desear. Una segunda posición debe ser estudiada : la promoción de lo cotidiano y del fragmento, pero en el horizonte de su redención.

Sería, para ser completa, tratar de la tercera modalidad, la realización del escape de lo cotidiano: la posición de un sujeto absoluto original y soberano, quien, con un golpe, sería

¹²⁷ "Todo lo que se puede aprender sobre la vida, incluso la belleza, y el uso de la cabeza, lo aprendemos de alguien, es decir, de todo el mundo, lo llevamos puesto al igual que un vestido. ¿Huir de este mundo? ¿Es, qué somos por naturaleza esto? , la imagen repetida de la realidad externa, con sus paisajes, sus fealdades, ¿tal vez sea esta la imagen moderna de su inadecuación" (Mallarmé).

capaz de emanciparse de la banalidad: tal es la posición romántica en el sentido de un idealismo absoluto que se encuentra en el siglo XIX, tanto en la literatura como en la pintura simbolista (Cabañas, K, 2007, p.130).

El interés por lo primitivo y lo más prosaico de la vida cotidiana, estaba en función del descontento de los artistas con aspectos de su propia cultura y civilización. Enfocan lo cotidiano como la transfiguración, como el operador de los arcaísmos y primitivismos. En este sentido los artistas pusieron su atención en la teoría evolutiva de Darwin, cuyo postulado cifraba el desarrollo de la vida en una trayectoria cuyo sentido siempre iba desde lo relativamente más simple hacia lo relativamente más complejo. Desde el objeto, o fragmento de lo cotidiano hacia la transfiguración en arte. Este reduccionismo fue equiparado con “naturaleza” y lo “natural”, de modo que los artistas occidentales buscaron de forma característica en seres más naturales, identificados de manera muy diversa. Se crearon de este modo, una serie de dicotomías aparentes en la cosmovisión primitivizante: el primitivo frente a civilización; naturaleza frente a cultura; intuición frente a razón y así sucesivamente. El movimiento llegó más allá, hasta preguntarse si Occidente no debe aprender algo de todos esos salvajes, y proponer que existe una mentalidad cualitativamente e innatamente distinta en los pueblos primitivos y los civilizados y que el carácter de sus operaciones es en esencia mítico. Siguiendo el ejemplo de los escritos de Freud y de antropólogos como Lucien Levy-Bruhl y Marcel Mauss, compartía la actitud de considerar el pensamiento primitivo como análogo a las operaciones del inconsciente. Llegando a establecer comparaciones y paralelismos entre los rituales en apariencia irracionales que desempeñan un papel fundamental en las culturas tribales, el juego infantil y los dementes. Precisamente porque este tipo de pensamiento determina otra cotidianeidad, más fragmentada pero a su vez más viva, más cerca de la vida misma como pulsión. Y crean una visión más lúcida y profunda de la realidad. Este tipo de pensamiento se efectúa a un nivel más profundo y más primitivo. Desde el fragmento y lo cotidiano sencillo y natural a la complejidad del arte (Marchán Fiz, S, 2010, p.300).[7.13],[7.14],[7.15],[7.16].

El interés de los artistas modernos por lo primitivo era una faceta de una búsqueda común a todos ellos destinada a encontrar el modo de acceder de forma inmediata a la expresión y a un deseo de experimentación no obstaculizado por los precedentes del gran arte. Esa inmediatez se percibía de forma más palmaria en el arte elaborado por los niños. Consideración que se remonta a Rousseau para quien los niños no eran versiones imperfectas de adultos que precisaban de corrección (homúnculos) sino seres naturales con un enorme potencial para desarrollarse. El niño es el ser primitivo por excelencia en todos los modelos evolucionistas

del desarrollo cultural. Klee en 1912 señalaba que los niños tienen una habilidad artística y que en ese hecho se expresa ya un saber. Cuanto más indefensos son, más aleccionadores resultan los ejemplos que ofrecen y por ello deben ser mantenidos desde temprana edad ajenos a la corrupción. El interés artístico en las pinturas infantiles se inició a fines del siglo XIX y su influencia estilística se dejó sentir en la obra de fauvistas franceses y expresionistas alemanes de la primera década del sigloXX. La influencia de los métodos infantiles en la producción se percibe de forma más nítida en la obra *Art Brut* de artistas europeos en la posguerra y el grupo CoBra, quienes reconocen la prueba más pura de lo “primitivo” en la infancia. Sostenían que el niño no conoce otra ley más que su sensación espontánea de vida y cotidianeidad y no siente necesidad de expresar nada más (Stella, D, 2007, p.45).

El arte es redención y transfiguración del fragmento y de lo cotidiano. Transfigurar y redimir ya estaban entre las operaciones aristotélicas. Pero la tradición clásica de la tragedia y de la pintura de historia, han tenido la tendencia a despedirlos en favor de la afirmación de lo extraordinario, lo original, de la narración y de la bella armonía. El naturalismo del arte moderno guiará la aceptación gradual y progresiva de lo cotidiano como tal, es decir, una cotidianidad que no está habitada por los dioses y los mitos, pero que ya no es el lugar de la fealdad o la opacidad fragmentada. El ejemplo de este equilibrio, y que fascinó a toda la teoría del arte en los siglos XIX y XX, es la pintura holandesa del siglo XVII : Hegel , Schopenhauer , Fromentin , Proust , Claudel , Malraux , Barthes vieron en la pintura de Franz Hals, van Ruysdael , Steen , de Hooch , Vermeer y Rembrandt , el arte del esplendor de lo prosaico de la vida cotidiana, que de hecho elogia hace alabanza de la vida cotidiana, de la interioridad sencilla, de la libertad humana. .

A diferencia del arte italiano que es narrativo retórico, el arte holandés es descriptivo: la pintura es el retrato de lo cotidiano. “Los cuadros holandeses no ocultan el sentido, no se esconden bajo una apariencia, pero muestran que [...] los sentidos , por su propia naturaleza , son parte de lo que los ojos son capaces de captar . ” Al pintar como Hegel dice " uvas , flores , ciervos , árboles , dunas , mar , sol , cielo , adornos y decoraciones, utensilios de la vida cotidiana , caballos , guerreros, el arte holandés de los agricultores, etc El arte holandés se convirtió en el instrumento de apropiación del mundo profano." (Hegel, 2007, p.268). Que se convierte en instrumento para cortar el real, para atravesar lo real, y por otro lado, en una superficie reflectante "en la que las palabras y los objetos pueden ser copiados o inscripto " y que es comparable a un espejo, como un mapa, pero no como una ventana. Pintura como apropiación de la humanidad que reemplaza todas las cosas, la pintura holandesa es una

pintura de producción y circulación. Fabricación, para que los objetos acumulados, y utilizados, reenvíen al hombre su propia actividad laboriosa y enteramente subjetivizada. El objeto no es exterior; él no es otro diferente al sujeto; esta materia que deja entrever su subjetividad, su libertad, opone su fuerza e inercia. El objeto no está fuera, no está a este lado del sujeto, el objeto en lo real obstaculiza su libertad y se opone a él con la fuerza de la repetición. Él no es más un enigma, el mundo se lubrica con ellos. Como ya no es un misterio, nos movemos con facilidad en un mundo saturado de objetos. "No se puede imaginar un sometimiento más completo a las cosas" que han perdido toda vitalidad. Pintura de circulación de intercambio de mercancías que hace que de este arte, un catálogo o una lista, expresiva de " nominalismo triunfante. Hegel, comentarista de esta pintura, llamó a este proceso extrañamiento o alienación. Esto significa que es en su otro absoluto, en la fealdad o banalidad insignificante, que se manifiesta el significado y el espíritu¹²⁸. La belleza de la pintura holandesa es una belleza fuerte, porque es en la utilidad que ella produce la contemplación desinteresada, en el tiempo de la eternidad, en el deseo y el trabajo la tranquilidad, en la objetividad y la apariencia misma del pensamiento. Los holandeses se dan cuenta de lo ideal. No es la belleza ideal de los griegos, que emanciparon la particularidad de la vida cotidiana y de sus imperfecciones (belleza sin fuerza), despegando de la repetición de lo cotidiano. Pero el idealismo, de la subjetividad y la objetividad, la mente y la materia, el adentro y el afuera es introducido no en la vida más allá de la vida, sino en lo que hace que sea similar y eliminando la mediocridad. Para producir esta libertad y serenidad, la realidad cotidiana aparece fragmentada, conectada a través del poder de la pintura. Lo real cotidiano y fragmentado se liga gracias al poder de la pintura que es menos pintura de cosas que pintura de la luz que refleja o difracta en las cosas y en contacto con los materiales. Al participar en la chispa elusiva de la luz, en un vaso de vino, en los pliegues de un vestido o de la humedad del ojo, la pintura eterniza el instante, arrastra hacia el ahora y asegura la representación de un triunfo sobre el lado obsoleto y perecedero de la vida, lo accidental y pasajero, es decir, lo

¹²⁸ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, "El círculo que reposa en sí, cerrado sobre sí, y que como sustancia, tiene todos sus momentos, es la relación inmediata que nos suscita o despierta... Pero que lo accidental como tal [...] obtiene un ser propio y una libertad distinta. Este es el gran poder de lo negativo y la energía del pensamiento [...] . La muerte, si queremos llamar así a esta irrealidad, es lo más terrible, y retener lo está muerto, es lo que requiere la mayor fuerza. La belleza sin fuerza aborrece la comprensión, porque el entendimiento no nos deja recular ante la muerte". No se trata de la parte de atrás la vida el horror de la muerte sino lo que conserva la pura destrucción, pero la vida que lleva la muerte, y continúa incluso en la muerte, es la vida del espíritu. La conquista del espíritu de la verdad sólo a condición de que se encuentren en el desgarramiento absoluto. El poder de la mente no es similar a lo positivo que se aparta de lo negativo [...], porque el Espíritu es el poder, del sólo saber mirar el lado negativo, y sabiendo mantenerse cerca de él. Este viaje es el poder mágico que convierte lo negativo en el bienestar. Este poder es idéntico a lo que hemos llamado anteriormente sujeto".

que no podemos ver en el bullicio de la actividad diaria. Aligerado por el halo de luz que nimba todas las cosas en su vibración, lo real es así desrealizado o interiorizado. La pintura holandesa es música de cosas, así las cosas son ellas mismas, son arrojadas a su propio interior. Pintar es la transición, la fusión, el enlace. Como sostuvo Hegel, vistas como si ellas se reflejasen en el interior de un espíritu o de un ojo: reflejos en un ojo de oro. Profundidad contemplativa de la evidencia, el pintor holandés no representa lo real, presenta o expresa el poder del espíritu, de la mente. La apariencia, deviene entonces como aparecer o evento. Hegel dibuja varias consecuencias (Hegel, 2007, p. 189).

Primera consecuencia : si el cuadro es el espíritu manifestado por la mediación de la exterioridad llevada a la interioridad , entonces se parece a un ojo que es el órgano donde el alma se encuentra justamente concentrada y se deja ver.

Segunda consecuencia: en lugar de que el sujeto desaparezca y se olvide en el objeto que es su obra, esta obra al contrario llega a mostrar el poder de la materia capaz de eliminar todo objeto. Licúa y hace desaparecer en el pensamiento, sin que esta desaparición sea una liquidación radical.

Tercera consecuencia: dado que la pintura tiene el poder de eliminar la fragmentación y la oscuridad del mundo cotidiano, ordinario, ya que tiene la capacidad de generar centelleo del sujeto y de todas las cosas, incluso la más trivial, entonces el sujeto de la pintura es la habilidad de jugar con las apariencias porque aparecen en el espíritu, en la mente. La pintura holandesa es una pintura de la vida cotidiana, es decir, es pintura sin contenido, donde el solo contenido no es más que la pintura y el artista. Es lo que un ahora pretende mostrar.

El cuarto resultado o consecuencia hegeliana: es fundamental, la pintura holandesa como transfiguración de lo banal, del lugar común es el pináculo del arte moderno, pero también el comienzo de su disolución o final del arte. De hecho, el camino está abierto para un arte irónico y humorístico, donde la persona del artista no es la obra acabada y reposando su ser en ella misma. En la pintura holandesa, la obra de arte se da como un objeto perfecto y como una armonía entre las demandas de externalidad y las de interioridad. En el arte del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la interioridad subjetiva se convertirá en dominante hasta sacrificar el trabajo a la voluntad de expresión. Según Hegel, el romanticismo alemán (el de Novalis, los hermanos Schlegel, Jean -Paul Richter) anticipado por Diderot y Sterne, va a fragmentar la obra del espíritu en chistes, destellos de humor e ironía (todos lo que cae bajo la categoría de *Witz*) que son en definitiva la intervención directa del autor que se abandona a la expresión emocional y la arbitrario del sí mismo. La Pintura holandesa se escapó por la idealidad de la fragmentación de lo banal. Después de la caída del arte en la fragmentación de

un pensamiento subjetivo interno, por los excesos de la voluntad de expresión, cae en la banalidad y la fragmentación del sentimiento de sí mismo que se dio en el movimiento discontinuo y contingente de su aparición. Según Hegel, el romanticismo alemán es un fragmentarismo que abandona la belleza y se somete a lo que él llama una doble accidentalidad, en un doble sentido: la vida interior, hecha de acontecimientos mentales, es también realidad externa, que no transfigurada, como en caso de Vermeer, pero que se nota en su aspecto más prosaico, es decir, en su contingencia vivida. Esta es la razón por la cual la expresión artística, la más importante de este movimiento, en el que el arte abandona la exigencia de la transfiguración es la novela, cuya prosa se adhiere a la naturaleza de la realidad prosaica y el pensamiento más subjetivo, lo que Hegel llama " la prosa del mundo" responde a la fragmentación de la obra. El camino está abierto para la tercera posición del arte bis - à -bis del fragmento y lo cotidiano: no el reconocimiento adquirido en el idealismo, aunque su será también el de la cotidianidad. Según Hegel, se trata de la " muerte del arte ", es decir, sus ruinas y su disonancia. Y que la época contemporánea asumirá su declive.

El Surrealismo, en el *Manifiesto* de Breton, y en *L' Amour fou*, enuncia la lucha contra todas las definiciones de la belleza que le precedieron, desde una belleza platónica fuera del mundo, a la belleza de una huida a lo cotidiano, en lo mitológico y religioso, a una belleza que idealiza la realidad cotidiana, en su forma perfecta (Marchán Fiz, S, 2012, p. 200). Una belleza que se construiría por las fuerzas estructurales de la razón y la meditación. Sin embargo, el surrealismo de Breton afirma siempre la exigencia antigua de la belleza en una especie de contradicción. La belleza "será convulsiva o no será". " Desplegando esta contradicción vemos que Breton apoya su teoría y su práctica de negarse a la banalidad, a la idea de un " no trivial", bajo el principio de que lo cotidiano debe ser encantado, no por los dioses que no existen, pero sí por lo maravilloso que transmuta todas las cosas en una aventura imaginaria infinita. La estética del surrealismo es una estética del fragmento donde se ven bien los principios: montaje, collage, automatización, juego arriesgado, asociación libre como en el sueño, todo se apoya en el deseo de disrupción, propia, de destruir la vida banal gris y mediocre. Esta vida mundana (burguesa y que Breton describió en el primer Manifiesto de 1924) se normaliza por la razón, la lógica, la costumbre, la repetición de lo mismo. Por tanto, es necesario detonar la interferencia, la mezcolanza, la sacudida; cuando él ya estaba hablando Lautréamont define la belleza como " el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de un paraguas y una máquina de coser ". Así que la práctica de fragmentar y la asociación violenta harán el misterio y la poesía que nadie ve, y sin embargo está ante nosotros, en las cosas cotidianas. El surrealismo que es " desorientar " las cosas abre las

puertas maravillosas e innombrables de lo cotidiano. El " encontrar " repentino, debido a que se rompe el tiempo y los informes sedimentados entre las cosas (Marchán Fiz, S, 2010, p. 221).

La surrealidad es siempre inmanente a la realidad. Está en la zona de lo cotidiano, donde está todo lo banal del mundo, no por vuelo sino por un conjunto de volatilización de lo común, que está bajo explosiones y fragmentación, en su metamorfosis. Trabajo de corte y trabajo de contorno que abre todos los días y proporciona "Una casa muy sólida". También es un recorte. Este doble corte crea la conflagración de los dos usos del lenguaje que Mallarmé llama los dos estados de la palabra: un estado que es el de la comunicación constante y el segundo estado, que es la función poética, que pliega y despliega el lenguaje para hacerle perder todo lo que solidifica el significado: "Todo es excepcional, con alternancia de disposición fragmentaria y vis - à -vis". "Breton tan confuso, no en la moda, pero si en la fusión armoniosa del conflicto de los hiatos y la pausa, de las dos funciones del lenguaje que Mallarmé también había tratado de afrontar haciendo frente a los poemas sobre cosas mundanas y poemas en prosa sobre la "gran variedad de hechos", de lo banal y cotidiano. Pero mientras que Mallarmé enfrenta una manera que le hace infeliz, que le pone "mal" y le hace decir en *las Divagaciones*: "Nadie escapa definitivamente al periodismo..." Breton confronta con un modo alegre y desafiante, con tono provocador. El poema de Breton presenta un tercer corte, esta vez interno, por el que se divide el periódico, cambiando los nombres propios para introducir significados preexistentes: la calle se llama *Rue des Martyrs*, el niño de siete años es llamado Lespoir y el rescatador desconocido se llamaría Guillaume Apollinaire. El poema es una triple división que le da soberanía y libertad, por el hecho también de ser menos un objeto estético que un evento de lo cotidiano. Hay entonces en esto una trasmutación completa de lo real cotidiano, y una trasmutación de la naturaleza profunda que le damos a la obra, a su autor y al receptor (Krempel, U, 2007, p.150).

Ahora explorando la tercera figura de la relación entre el fragmento y lo cotidiano en el arte: el arte requiere, exige, el fragmento y lo cotidiano, como tal. "Como tal, " como lo que significa: sin que lo cotidiano sea lo caído en la banalidad en el lugar común de lo abrumador y mortal, pero también, sin que él sea lo re-encantado. Breton se encuentra al borde de esta tercera posición que es el del arte contemporáneo donde se ve que no es una ruptura violenta una cesura en la historia de nuestro arte, pero si una ruptura largamente preparada: preparada por el realismo de Courbet, por el impresionismo de Monet, que pintó una serie abierta de la catedral, que se colorea por la vibración de un vacío puro, con pretexto de cualquier significado religioso; por el simbolismo de Baudelaire y Mallarmé , donde la modernidad es

precisamente la fragmentación de lo eterno y lo transitorio en el interior de la vida y el trabajo.

Durante los años cuarenta y cincuenta fueron numerosos los grupos de artistas que llegaron a formarse por lo general, con la excepción de Dau al Set en Barcelona y Pórtico en Madrid, fueron grupos de carácter local con una cronología y proyección limitadas y que trabajaron esta dimensión. Por lo general de forma implícita y otras directamente se expresaban políticamente. Tuvieron un acusado carácter estético en el que latía un gran deseo de normalidad y modernidad. A finales de los años cincuenta se crean grupos que tienen mayor presencia y defienden contenidos más precisos, algunos claramente ideológicos. Parpalló en Valencia, Equipo 57 y Estampa Popular, inmediatamente después El Paso, el más conocido; más tarde, ya en los años 60 los grupos dieron paso a los equipos. Entre ellos los más destacados fueron: Equipo crónica, Equipo Realidad, el Group Gallot, el grupo ZAJ.

Los grupos tuvieron la capacidad de transmitir, difundir y proporcionar mayor espacio público a la actividad artística de vanguardia y esta se consideró como una manifestación de modernidad que chocaba con el dominante mudo cerrado en el que se vivía entonces. Fueron capaces de canalizar un debate cada vez más agudo, con un doble carácter estético y político.

Debate que partía de las cuestiones ¿Cuál era el papel desempeñado por el arte en la vida social?, ¿Cuál la naturaleza de su eventual intervención? ¿Cuál el estilo o tendencia que podía satisfacer tal orientación? El debate puso en juego tres orientaciones diferentes.

El realismo social era el lenguaje propio de los grabadores de Estampa Popular¹²⁹, en una versión que acentuaba el carácter expresionista de las imágenes, intensificando la emotividad que la denuncia de la injusticia social pudiera conllevar.

Una segunda orientación que se concretaba en la actividad del Equipo 57, constituidos por el arquitecto Juan Cuenca y Juan Serrano, los pintores Ángel y José Duarte y Agustín Ibarrola y el danés Thorkild Hansen junto a la influencia de Jorge Oteiza . Este Equipo 57 pretendía

¹²⁹ Vidal, J, 1960: 101-102. Excepto en Zabaleta (y ahora con más conciencia en José García Ortega), el campesino, desde un punto de vista realista, nunca fue tema de la pintura más reciente española. Últimamente, gracias a [Estampa Popular] (...), el campesino (y el obrero) han entrado a formar parte de las exposiciones. (...) En España el grabado consigue su más alta valoración en Goya (...) Después de Goya y como testimonios políticos de las luchas del XIX, el grabado adquiere popularidad en España, sin nunca llegar a la genialidad de nuestro gran pintor. (...) Ha de ser nuestra contienda bélica (...) la que exigirá un tímido renacimiento, como testimonio de los nuevos “horrores de la guerra”. Picasso, en 1937, graba la serie de planchas con el título de “Sueño y mentira de Franco”, en la que, con técnica y concepción modernas, plasma una terrible aleluya antifranquista, donde los elementos surrealistas forman el espinazo de la obra. Dentro de España, Renau, Puyol, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, sobre todos, abordan el grabado como medio de expresión política. La victoria franquista corta desde el mismo crecimiento esa continuidad realista, y, de nuevo, el grabado popular enmudece entre nosotros. Como hecho aislado, José García Ortega –al que obligadamente debemos volver a citar- reanuda nuestra tradición y logra alcanzar en ella un alto aprecio. (Vidal, 1960: 101-102).

hacer una obra colectiva, carente de personalismo y subjetividad, experimental, ajena a la pintura de caballete; las razones que movieron estos propósitos fueron tanto estéticas como ideológicas y políticas. Las primeras miraban a la abstracción geométrica y el arte óptico que había tenido y todavía tenía cierta vigencia en el mundo artístico de París, así como la propuesta del constructivismo soviético inmediatamente posterior a la revolución. Las razones ideológicas y políticas eran también explícitas: la pretensión de un arte colectivo se basaba en el rechazo al individualismo propio de la pintura de caballete, al rechazo de la expresión individual, considerada burguesa, y la afirmación de un trabajo plástico con una alta incidencia social¹³⁰.

La tercera orientación la constituye el Informalismo de El Paso, que fue el lenguaje dominante del grupo. Si bien hay que destacar un informalismo de notable diversidad. La de Saura era una pintura profundamente gestual. La de Rivera eludía este planteamiento en aras de una habilidad estética que suscitaba serenidad y contemplación; la escultura de Pablo Serrano se interesaba por la desocupación del espacio, a la vez que proseguía con una línea figurativa en la que llegó a obtener notables éxitos. Chirino y Millares, que hacían referencias constantes a sus tierras de origen, Canarias. No existía una línea común, destacaba una calidad muy elevada y una preocupación por la tradición española recogida como huellas y trazas expresivas del origen. La sobriedad cromática en el juego del negro y el rojo, un rasgo característico de Millares, Saura y Canogar. También en Rivera, aunque con un sentido diferente. La importancia de la gestualidad dramática en Millares, Saura, Canogar, Chirino y la escultura más abstracta de Pablo Serrano. La crítica española y extranjera destacó esta “españolidad” e hizo de ella una de las marcas de referencia; si bien la pintura de Feito, Suárez ni Rivera tuvieran mucho que ver con este rasgo.

¹³⁰ EQUIPO 57. GALERIA RAFAEL ORTIZ.

En esta tercera exposición individual del **Equipo 57, la Galería Rafael Ortiz** mostrará una cuidada selección de las obras de este colectivo desde los comienzos en 1957 hasta 1962, año en el que cesa su actividad como tal. Pinturas, dibujos, esculturas, prototipos y diseños convivirán de una manera natural y en un común espacio con obras coetáneas de otros importantes creadores, tanto nacionales como internacionales. Así, obras de Arp, Poliakov, Mortensen ó Palazuelo establecerán un único diálogo espacial en el que preocupaciones comunes ó muy próximas, se dan la mano. La exposición abundará en los aspectos más teóricos del grupo, pionero tanto en la investigación teórica como en otros muchos aspectos de la creación. Podremos contemplar aspectos “procesuales” y de “laboratorio” del que fue su trabajo: apuntes, bocetos, maquetas,... que irá acompañado también de material documental, correspondencia con otros artistas plásticos, arquitectos, poetas,...y al mismo tiempo, podremos escuchar una selección de música de esa época (1957 – 1962). De esta manera variada y amena pretendemos ofrecer al espectador la mayor parte de las facetas multidisciplinarias de este grupo que tan importante ha sido y es, dentro del arte en España y que sigue siendo de inexcusable referencia para las posteriores generaciones de artistas.

La presencia de *El Paso* consolidó nacional e internacionalmente una pintura y una escultura que había encontrado en la obra de Tàpies y Chillida su mejor punto de partida.

7.1.2-Primer Congreso de Arte de Santander.

El primitivismo en el arte permite visualizar: el retorno de lo reprimido culturalmente por la humanidad; visualizar la esencia de la representatividad de la cosa; la configuración simbólica de la cosa. Las cosas están allí ya hechas esperando que alguien descubra su personalidad. Como en *Collages* con trozos de desechos; la mágica exaltación del objeto y la obra de arte fueron la primera insinuación del arte moderno en la historia de la mente humana y de su significado simbólico. Lo imaginativo, irrealista, va ocupando el lugar de lo real. La apariencia de la materia va permeando el núcleo del sentido [7.21]. El Iº Congreso de Arte de Santander supuso en España la confirmación de una fisura cada vez mayor en una cultura totalitaria. Pero no se trataba del único síntoma de ruptura en aquellos años. En el resto de Europa, la abstracción se había consolidado a raíz de la Segunda Guerra Mundial como una faceta procedente de las diversas vanguardias históricas.

Las dificultades para imponer una mentalidad respetuosa con la abstracción habían sido diversas. Desde el realismo social impuesto en la URSS que acabó con la floreciente vanguardia rusa, hasta los desmanes cometidos en nombre del nazismo, la índole y el signo de los censores habían sido diversos, pero habían existido.

En la Europa invadida por la guerra, los posicionamientos de los artistas vanguardistas habían despertado diferentes reacciones. No cabe duda de que el arte abstracto era mal mirado por los totalitarismos.

Una serie de revistas que editadas en Francia (*La main á plume*)¹³¹, Bélgica (*Les deux soeurs*)¹³², Dinamarca (*Hellesten*)¹³³, Alemania (*Meta*)¹³⁴ y los Países Bajos (*Reflex*)¹³⁵,

¹³¹ O. Domínguez y V. Brauner, entre otros, colaboraron en esta revista, semiclandestina bajo el régimen de Vichy. En ella también colaboró Manuel Viola, refugiado en Francia en 1939, que publicó poemas y dibujos con el seudónimo J. V. Manuel

¹³² C. Dotremont fue su editor.

¹³³ "Plataforma de los artistas del grupo "abstracto -surrealista", cuyos miembros más activos eran A. Jorn, R. Mortensen, Eljer Bille, C. Hennig Pedersen, E. Jacobsen y el islandés Svavar Gudnason, Entre la primavera de 1941 y el invierno de 1944 editó seis números.

¹³⁴ Salida después de la guerra, su primer número fue dedicado a Willi Baumeister, antinazi convencido y como ya se ha observado, con grandes relaciones en España

¹³⁵ Aparecida en 1944 en Holanda, tuvo relación con A. Jorn, Atlan, Doucet, y pintores daneses y franceses. Constant, Corneille y Appel son también artistas que participaron en esta revista.

contribuyeron a mantener despierto el espíritu de artistas que luchaban por la independencia estética. A pesar de colaborar en ellas algunos surrealistas, la posición de Breton empezó a ser seriamente cuestionada. Era otro síntoma de una nueva libertad artística que pugnaba por romper moldes preestablecidos.

André Breton, que siempre había defendido el automatismo visual-aunque no siempre en la misma medida- continuaba siendo coherente con sus iniciales postulados, y en 1941 escribía para la inauguración de "*Art of this Century*":

"El automatismo, heredado de los médiums, permanecerá como una de las grandes corrientes del surrealismo,...Es posible que el automatismo pueda entrar en composición, tanto en pintura como en poesía, con ciertas intenciones premeditadas, pero corre gran riesgo de salirse del surrealismo, si el automatismo cesa de progresar, aunque sea subterráneamente

136

Pero era, fundamentalmente, un automatismo psíquico y no físico el que defendía, no ya con sus palabras, sino con sus elecciones. A pesar de esta disociación, que empezaba a ser criticada, al igual que su postura monolítica de un surrealismo que empezaba a enquistarse, Breton había contribuido a introducir la ruptura de los esquemas tradicionales de comportamiento vital y artístico, y una de sus aportaciones, el gran interés que mostró por Van Bruin, había sido decisivo para cambiar la esfera de la cultura¹³⁷.

A la nueva generación de artistas, que habían sufrido el efecto devastador de la guerra y que mantenían, en la mayoría de los casos, una postura muy cercana al marxismo, que André Breton siguiese en una postura fundamentalmente poética, y que hubiese hecho pública su separación del PCF¹³⁸(Partido Comunista Francés) no parecía satisfacer su idea de un arte realmente contemporáneo, que necesariamente debía pasar por un compromiso ideológico, fuera o no determinado como político¹³⁹. La ruptura con el surrealismo se produjo a la manera

¹³⁶ Esta galería fue inaugurada por Peggy Guggenheim en Nueva York en 1941. Los artistas que la coleccionista americana agrupó a su alrededor, aparte de Max Ernst y Tanguy, fueron los "action painters": Baziotes, Motherwell, Pollock y Rothko. "Génesis y perspectiva artística del surrealismo", el título traducido del texto que Breton escribió para la galería, es citado por E. Cuigoo en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 19

¹³⁷ Breton "había participado en la creación de la Compagnie de l'Art Brut, pero la unión Breton -Dubuffet fue de corta duración", M. Ragon: "Jean Dubuffet. Paysages du mental", Ed. Sidra, Jeanne Boucher, París - Geneve, 1989, p. 22 (t. de la a.)

¹³⁸ Breton publicó con su grupo, en julio de 1947, "Rupture inaugurale", que marcó el rechazo definitivo de cualquier tipo de colaboración con el PCF, justo un año después de haber sido reeditados los manifiestos surrealistas, lo que indica una cierta línea antiinovadora en su postura. Cit. por J. C. Lamben: "COBRA: un art libre", Ed. Chéne - Hachette, París, 1983, p. 19

¹³⁹ La libertad de las naciones que habían sufrido el dominio nazi era muy combativa. En Francia, tras el humillante tratado de Vichy, la vida intelectual se agrupó fundamentalmente en torno a J. P. Sartre y su filosofía, el existencialismo. En el otoño de 1946 Sartre publicó "Los caminos de la libertad: La edad de la razón", y "La

de una escisión molecular, de una mitosis. Los artistas que formaron la vanguardia de posguerra implicaban el automatismo en su arte, pero iban más allá de los análisis puramente visuales a los que podían dar lugar obras como los *frottages* de Max Ernst o las decalcomanías de Oscar Domínguez. El proceso creador empezaba a ser lo importante, más allá del resultado. Además, el cuerpo entraba a formar parte de la acción.

"Podemos expresarnos de un modo meramente psíquico. El hecho de expresarse es un acto físico que materializa el pensamiento. Luego, un automatismo psíquico está ligado al automatismo físico"¹⁴⁰, escribía Asger Jorn en su "Discurso a los pingüinos", publicado en el primer número de la revista CoBrA¹⁴¹,

El manifiesto CoBrA, firmado en noviembre de 1948, daba corporeidad a un grupo formado en la disidencia del surrealismo. El danés Jorn, los holandeses Appel, Constant y Corneille, y los belgas Dotremont y Noiret eran los artistas que abogaban por salir del surrealismo dogmático.

El grupo CoBrA, probablemente el más importante de los creados en este momento, duró solo tres años, pero su influencia en la Europa de posguerra fue enorme.

Su propio nombre, formado como acrónimo de las tres capitales, era en sí un manifiesto, de independencia política y de vuelta a las fuerzas primigenias¹⁴².

En España, un contemporáneo de CoBrA fue "Dau al set", el grupo de carácter surrealista catalán, formado por Ponç, Tharrats, Tàpies y Cuixart, que a pesar de las diferencias, pues Dau al Set se mantenía dentro del surrealismo, iba a provocar notables cambios. Entre ellos A. Tàpies se iba pronto a sentir atraído por la gestualidad que se imponía por toda Europa. Sería en el año 54¹⁴³, cuando descubre la obra de los *action painters*¹⁴⁴ que, pese a sus puntos en común con CoBrA, no eran conocidos por éstos¹⁴⁵.

Otro pintor español, Antonio Saura, sufrió una gran decepción cuando conoció a Breton en el 53, en París. Posiblemente, como él constató, la idea de la libertad creadora casaba poco con el

prórroga", y pronunció una conferencia determinante para su filosofía: "El existencialismo, ¿es un humanismo?", H. Lottman: "La Rjve Gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950", Ed. Tusquets, Barcelona 1994, p. 356

¹⁴⁰ A. Jorn: "Discours aux pingouins", COBRA, n° 1, cit. por E. Guigon en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 19

¹⁴¹ Las revistas COBRA fueron publicadas en: Copenhague la n° 1, Bruselas las n° 2 y 3, y Ámsterdam la n° 4

¹⁴² Dotremont escribió a Jorn: "le propose, comme titre du bulletin International imprimé, Cobra (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), ou... Il faudrait que le titre choisi devienne une obsession - un mythe!" (13 nov 1948). En noviembre de 1978, Dotremont comentaba que había sido, en efecto, deliberado elegir un nombre que no era un "istmo", y COBRA "c'est aussi ce serpent que Ton retrouve tres souvent dans la peinture COBRA", J. C. Lambert: "COBRA: l'art libre".

¹⁴³ Cuando expuso en la Martba Jackson Gallery de Nueva York

¹⁴⁴ A. Tàpies, Memoria personal, edit. Seix Barral, Barcelona 1983, p. 323

¹⁴⁵ Como constata I. C. Lambert: "Le regne imaginal", opus cit., p. 16

dogmatismo en que se había transformado el espíritu bretoniano. Precisaba entonces: "Esta pureza original del surrealismo no la encontraría más que en la abstracción lírica americana y europea"¹⁴⁶. Miró era, con Paul Klee, el único artista del que se reconocían deudores los pintores españoles de la posguerra, como ocurre con el propio Millares.

En ésta época se iba gestando el espíritu del informalismo. El mismo Saura explica: "Michel Tapié, apologista en Francia de la obra de Pollock, Wols, Dubuffet, Fautrier y Mathieu"¹⁴⁷, creía reconocer en la actitud anárquica del dadaísmo el único antecedente posible de la nueva pintura¹⁴⁸". Estos dos pintores españoles, Saura y Tàpies, iban a ser fundamentales para Manolo Millares.

Millares tenía una considerable intuición para situarse en la línea más avanzada de lo que ocurría en el arte, lo que hacía que su inquietud fuese permanente. La idea de lo informal empezaba a preocuparle. A principios de 1953 ya había participado en el Xº Salón de los Once. Su obra compartió espacio con los dos artistas españoles que siguen una trayectoria similar a él, los ya citados Saura y Tàpies. Y con un artista del que tuvo una efímera influencia: Rafael Zabaleta. El Congreso de Arte Abstracto no sólo le impactó, sino que le permitió entender algo que todavía no había sucedido en su obra: el problema del arte contemporáneo llevaba algo más que una gestualidad premeditada, y que un ahondamiento en las raíces de su cultura para estar al día. Para Millares, en el que era su primer viaje a la Península, este congreso supuso además de la confrontación directa con obras de vanguardia, una oportunidad que ya él había trabajado desde su lejanía geográfica: el encuentro con sus "amigos sin rostros", con los que mantenía una regular correspondencia. Además de ellos, tuvo la oportunidad, decisiva ya en lo que sería su vida, de conocer a personas relacionadas estrechamente con el arte contemporáneo. Una de ellas fue José Luis Fernández del Amo¹⁴⁹, arquitecto y director del Curso; otra, Antonio Saura, con el que cuatro años más tarde escribiría el manifiesto de El Paso; Antonio Fernández Alba, que compartiría con él muchas inquietudes, entre ellas la de integrarse también en El Paso.

Este congreso era la culminación de un proceso iniciado años atrás con las Semanas de Arte de Santillana del Mar, celebrado dentro del ciclo "Problemas contemporáneos", que

¹⁴⁶ X. Antón Castro, entrevista con A. Saura: "París, por supuesto", Casa de España, París, 1989, p. 80, cit. por E. Guigon en "Automatismos paralelos", opus cit., p. 16

¹⁴⁷ Pintores informalistas, citados por M. Millares en "Otro arte o el tiempo perdido", texto publicado en Boletín de El Paso y en Punta Europa y firmado como Sancho Negro

¹⁴⁸ A. Saura en "Automatismos paralelos", opus cit., nota 7, p. 49

¹⁴⁹ Además de la importancia que para el informalismo español, y para Millares, tuvo el Museo de Arte Contemporáneo, dirigido entonces por Fernández del Amo, éste le proporciona a Millares la posibilidad de algunos trabajos, como comenta Antonio Fernández Alba en: "Millares, en el amanecer del olvido", *El Mundo*, Madrid 18 de enero 1992.

dirigía Manuel Fraga, la dirección fue encomendada a José Luis Fernández del Amo, que era entonces el ya innovador director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo¹⁵⁰. El Congreso de Arte Abstracto era producto de la necesidad de aquel momento, y ya no se trataba de un caso aislado. Fue Sánchez Camargo el encargado de dar carta de legalidad al arte abstracto, en la presentación de la exposición¹⁵¹ organizada de forma paralela al curso: “No nos encontramos ante la consecuencia antigua o reciente de un pintor o de varios pintores, sino ante el fenómeno trascendental de una perfecta evolución del arte, a la que ayuda la transformación de la vida y los nuevos medios del hombre y también, acaso tristemente, el creador de la angustia del mismo al compás y al paso irremediable del tiempo”¹⁵².

El programa de liberalización que llevaba a cabo el ministro Ruiz Giménez, cuyas primeras consecuencias habían sido la organización en 1951¹⁵³, de la I Bienal Hispanoamericana¹⁵⁴; el museo ambulante de carácter didáctico que empezó a circular en 1953 por España mostrando reproducciones de arte internacional de vanguardia; y fundamentalmente el Congreso y la Exposición de Santander, mostraban de manera diáfana que una grieta resquebrajaba el gusto adoptado en principio por el totalitarismo vencedor. La permeabilidad a la vanguardia se hizo necesaria, y permitió que la idea de "vender" una imagen española más acorde con los tiempos empezara a surgir con fuerza desde los responsables de la política cultural. Dentro de la tónica imperante de la vanguardia, se había inaugurado en 1953 el primer Museo de Arte Abstracto de España, el Museo Westerdahl, en el Puerto de la Cruz, Tenerife.

¹⁵⁰ En 1951 se produjo la división del Museo de Arte Moderno en dos: Museo Nacional de Arte Moderno - dedicado al arte del s. XIX-, y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Desde entonces fue su director José Luis Fernández del Amo hasta 1958, año en que le sustituyó Fernando Chueca Goitia. Cerca del Museo (situado en la Biblioteca Nacional), "en un local comercial perteneciente a la firma Huarte, se abrió una sala dedicada al arte de vanguardia, cuyas paredes pintó de negro el propio Fernández del Amo, por lo que se denominó Sala Negra", P. Alarcó en "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 271

¹⁵¹ La "Exposición Internacional de Arte Abstracto" reunió a artistas españoles: Berrocal, José Caballero, Javier Clavo, Santiago Lagunas, Mampaso, Millares, Pérez Piqueras, Quirós, Saura, Delhi Tejero, Valdivieso, Tharrais y Vázquez Molezún, Gargallo, Carlos Ferreira, Eduardo Sena y José R. Azpiazu. También participaron artistas de otras nacionalidades, norteamericanos, rumanos, franceses e ingleses. P. Alarcó: "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit., p. 274

¹⁵² AAVV: "El arte abstracto y sus problemas", Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1956

¹⁵³ Con el Instituto de Cultura Hispánica

¹⁵⁴ En la que habían participado artistas de la vanguardia histórica y algunos jóvenes, como había sido el caso de Millares. P. Alarcó, "Del Surrealismo al Informalismo", opus cit.

El arte abstracto se había convertido en objeto de teorización y curiosidad de la intelectualidad española¹⁵⁵.

Después de su descubrimiento de intereses comunes con críticos y artistas en Santander, regresó a Canarias, con una idea rondándole: la necesidad de vivir en un lugar más céntrico, que le permitiese continuar en su avance al arte abstracto. Millares empezó, a fines del año 53, a investigar en el problema espacial. Su búsqueda de un lenguaje propio le condujo a investigar con las texturas. A las pictografías les empezó a añadir madera, arena, etc [7.17], [7.18], [7.21]. Se vio abocado, entonces, a buscar una explicación teórica para su trabajo, debido por una parte, a la dinámica que seguía en su pintura, y por otra, a la continuidad de sus contactos con críticos de arte como Aguilera Cerní.

Sin llegar totalmente a la gestualidad como forma de acción, pues Millares siempre actuaba cuidadosamente frente a sus obras, y según apunta Padorno "componía el cuadro en la cabeza antes de realizarlo", su interés por las nuevas tendencias y por el informalismo en concreto empezaba a evidenciarse en su obra. En 1953, Manolo Millares empezó a utilizar materiales superpuestos a sus pictografías. A pesar de la base, que en principio siguió siendo la misma, óleo sobre lienzo o tabla, la diferencia de estas primeros collage con las pictografías y los aborígenes empieza a lanzar a Millares por el territorio virgen de la materia. Transformándolo en un verdadero pintor matérico.

Los *collages*¹⁵⁶ ya tenían una tradición enraizada en el dadaísmo y en el surrealismo, y fueron asumidos por las nuevas generaciones.

En 1953 Millares realizaba un collage, Mosaico [7.21], en el que utilizó piezas de arpillera, trozos de madera y arena. En este cuadro los signos se habían hecho mucho más ordenados, dejando el espacio más limpio entre uno y otro signo. Se observa una falta de referencia a los rasgos aborígenes, significativo de una independencia de su obra del primitivismo que hasta entonces había buscado.

Fue además el mismo año en que empezaron a surgir los problemas espaciales que implicaban los nuevos materiales añadidos¹⁵⁷, apareciendo en esta época una constante en su pintura: el hueco en la arpillera. Pero aún no sería "el agujero negro" al que años más tarde aludiría

¹⁵⁵ En 1953 se había inaugurado en Santa Cruz de Tenerife el Museo de Arte Abstracto dirigido por E. Westerdahl, el primero español en su género, lo que demuestra la buena disposición que empezaba a existir para la abstracción.

¹⁵⁶ La interpretación de Max Ernst, muy poética sirve para definir el concepto de collage, ..M.Ernst: "Escrituras" edit. Polígrafa. Barcelona, 1982, p.27

¹⁵⁷ En 1954 hizo su segunda exposición individual en Madrid en la galería Buchholz, En P. Alarcó en "Del surrealismo al informalismo", opus. cit. p. 234

en algunos de sus textos, sino una simple oquedad que utiliza como resquicio en el soporte de sus composiciones, aunque ya necesitada de una explicación teórica.

Millares empezaba entonces a teorizar sobre esta huella marcada en el cuadro.

Los *muros aborígenes* [7.15] y [7.16] serían, ya en 1956, el resultado de su trabajo con maderas y arena, como el caso de la composición antes citada del año 53. Millares necesitaba saciar su curiosidad por todas las novedades en el terreno del arte. Fue esa necesidad de información lo que decidió pronto su marcha a Madrid, viaje al que le animó Aguilera Cerní: Era el año 55 cuando recibía Millares esta muestra de apoyo. Pero antes, ya había ocurrido un hecho determinante en la idea de marcharse. Según testimonio de Manuel Padorno, fue la exposición "Cuatro pintores españoles"¹⁵⁸, la que lo decidió.

En 1953 era el año en que Millares había empezado a usar, además de la técnica mixta, el espacio como parte importante en sus composiciones. Pero es más: en su necesidad de buscar un lenguaje comprensible para toda la vanguardia, había abandonado los signos relacionados con la cultura aborígen canaria y los nombres de sus obras estrechamente relacionados con ésta. Así, los *Aborígenes* y las *Pictografías* dieron paso a un nombre sin connotaciones arqueológicas: el *muro*. Millares lo convirtió en el eje de su producción: la relación con el muro se establecía desde el muro de los fusilamientos hasta el muro de los graffiti.

El *Muro* de 1953 fue realizado durante este proceso. Es aún sobre táblex y la arpillera se trata todavía como un valor añadido.

En 1954 fue cuando empezó a usar la arpillera como soporte, aunque aún sin la importancia que tendría después, como ocurre con uno de sus muros, el de 1954. Es una obra en la que las piezas de madera que aparecen ensambladas en la arpillera desconciertan por su falta de equilibrio con la composición que aparecen ensambladas en la arpillera desconciertan por su falta de equilibrio con la composición.

Millares intuyó que debía transformar un lenguaje puramente isleño, que podía quedar anclado en su paisaje natal, en un lenguaje más inteligible fuera de sus fronteras geográficas. Intuyó también que era la materia la que iba a resolver su problema creativo. Aunque iba a retomar los signos - más caligráficos que los de sus obras pictográficas - como elemento importante, casi crucial en sus obras, fue la arpillera la que transformó radicalmente su pintura. Tenía la necesidad de atravesar el soporte tradicional, y situarse en una obra diferente, excediendo los límites del cuadro, integrándose así en una vanguardia que ya conocía en la medida que le era posible.

¹⁵⁸ "Cuatro pintores españoles", Museo Canario, Las Palmas, junio de 1954. Participaron Manolo Millares, Elvireta Escobio, Martín Chirino - que entonces pintaba al tiempo que empezaba con la escultura -, y Freddy Szmuil

Su conocimiento teórico de las vanguardias europeas y americana le debió dar claves importantes. También el encuentro de Santander. Pero, sobre todo, la certeza de tener que salir de la isla y desligarse del “mundo aborigen”, aunque varios años más tarde buscara para J. Ayllón la *Historia de Canarias* como genealogía real de sus arpilleras y reivindicara sus visitas al Museo Canario como el único origen de su obra.

La arpillera se iba a convertir, por una necesidad personal y creadora, no sólo en el soporte de sus cuadros, sino en la única protagonista de ellos [7.19], [7.20].

Constituyéndose las arpilleras como una especie de “estructura de borde” entre el mundo aborigen, las momias canarias, el arte informal y su mundo personal, sus experiencias vitales. Lo material e inmaterial de su contenido van integrándose en una lógica de los materiales: telúricos, primigenios, recios, pobres, pesados. Su ensamblaje con fines artísticos. En suma, lo real como materia.

La materia ofrecida a los órganos de los sentidos: obras que se pueden tocar, sentir y gustar. La arpillera dejada en grumos, cosida a trozos de manera grosera, investigaciones que luego serán continuadas por el *arte povera*.

Millares toma lo más pobre, lo bien pobre, lo que ni siquiera se compra, se coge, no vale dinero, la arpillera. Materiales muy pobres definiendo una estética de lo pobre. Una visión pauperista del objeto de sus creaciones. Montada sobre un fondo simbólico cultural; la pobreza como la gran crítica al poder terrenal. Un marcado anticlericalismo pero recogiendo un cristianismo cultural secularizado: contra el oro y el poder. En la pauta de los artistas matéricos, ya que los materiales de expresión escogidos son pobres, los que se encuentran los que ni se compran, los desechos.

Comienza a configurarse la pobreza en el centro figural de esta estética: Como figura, como contenido como metáforas de la realidad social, política y humana. Como pobreza emblemática y de materia. Lo real brutal. Cabe entonces encontrar una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que merezca ser entendida como juego de la huella. La presencia de lo más humano diferenciado de lo presente, una representación de lo humano. Esta presencia en la obra pictórica no es otra cosa que el “ser sí mismo” o ser el ahí, el ser en el mundo. De este modo sujeto y objeto conforman una unidad, no son entes separados. Su obra en el mundo, en el sentido de ocupado y familiar, es el ente que comparece dentro del mundo. Esta estética va conformando el estar en el tiempo del Ser y de la huella. La traza de lo originario que está ocupando el mundo. Vestigios que anuncian el ser del mundo, de lo más originario en unidad con el ser del artista.

7.1.3-Huella y fragmento: trazas expresivas ante la angustia creadora. Las primeras influencias.

Iremos desplegando dos conceptos que nos permitirán situar la obra de Millares, una obra drámatica que denuncia los disparates de la humanidad: huella y fragmento, dos constantes expresivas del artista ante la muerte. Dos constantes del artista contemporáneo ante la muerte; frente a la angustia creadora. El papel de su familia en la creación y la influencia del surrealismo en las vanguardias europeas y canarias. Millares se inspiró en la idiosincrasia canaria y luego en los paisajes del Sáhara para crear superficies pictóricas, de volúmenes casi escultóricos, de gran intensidad emocional.

Una familia de ilustrados y amantes de la cultura local y universal dio el impulso estético creador, necesario en la génesis de un gran artista. Dio el impulso inaugural que acompaña a un gran creador. Energía y sostén cultural, logos en definitiva, fue la herencia de su genealogía. La impronta que ayudó a comprender el mundo y situarse en él. A través de ella, con el valor de verdadera huella pudo entender el mundo que le rodeó e intentar reconstruir el pasado para comprender mejor su presente, y al mismo tiempo, al abrigo de ésta, pudo albergar el deseo de persistir en el futuro, de trascender.

A André Breton, la vanguardia española le citó en revistas como *Alfar*, *Grecia*, *Hélix*, *Terramar*, *Art* etc. y en 1922, con motivo de la exposición de Francis Picabia en las Galerías Dalmau, estuvo en España. En 1935 visitó Tenerife para asistir a la Exposición Surrealista organizada por la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, lo que supuso un hito en la historia de la creación cultural en Canarias. Sobre esta experiencia escribió el relato *Le château étoilé* (1935). La primera etapa comienza con una serie de muros prehistóricos, las pictografías, que marcan su definitiva evolución, desde un surrealismo figurativo a un surrealismo puramente abstracto. Piezas como *Mosaico* (1953) [7.21] anuncian el período de los muros y perforaciones. En palabras de Ángeles Alemán “el surrealismo jugó un papel fundamental en el arte de la postguerra al abrir las puertas a nuevos medios de experimentación plástica que serían determinantes en la gestación de movimientos como el informalismo o el expresionismo abstracto. También lo fue para el entorno cercano a Millares, su familia”¹⁵⁹, un

¹⁵⁹ La familia Millares durante varias generaciones fue uno de los núcleos más importantes de la intelectualidad canaria. El propio Unamuno calificó a esta familia de "hogar de espíritus", su entorno familiar es esclarecedor para entender su curiosidad inagotable y su sentido crítico ante la existencia. Su impulso investigador, buscador

grupo de artistas e ilustrados, fue fundamental. Poco antes de la Segunda Guerra Mundial, se encontraba todavía en apogeo. Hijo de un hombre represaliado por el régimen franquista, descendiente de investigadores y creadores¹⁶⁰, su entorno familiar es esclarecedor para entender su curiosidad inagotable y su sentido crítico ante la existencia. Su impulso investigador, buscador incansable de objetos, y la penetración de lo real, encontraron un soporte sólido y excelente canalización en este grupo. Su padre influyó de forma determinante en el amor de sus hijos por la literatura y la música, pasiones que atraparían a Millares paralelamente a la arqueología y a la pintura. Influyó también en el compromiso ideológico de sus hijos. En 1939, año en que André Breton, respondiendo a la vertiente más experimental de la última pintura surrealista publicó su ensayo *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste* en él animaba a los pintores a buscar nuevos contenidos a partir del automatismo.

Manolo Millares empezó a pintar en su infancia: desde su estancia en Lanzarote, donde vivió su familia durante poco tiempo. Entonces dibujaba a plumilla, con trazos rápidos y seguros, los paisajes volcánicos de la isla. Más tarde fueron los paisajes de Gran Canaria, su isla natal, en la que vivió hasta su viaje a Madrid en 1954, los protagonistas de sus cuadros durante la década de los cuarenta. Ya se puede hablar aquí de la “huella”, el “fragmento” de realidad que constituiría su *pathos* creador. Además el automatismo se habría de convertir en los años siguientes a la escritura del ensayo arriba mencionado de Breton, en inagotable fuente de experimentación artística. El automatismo sería decisivo en la génesis de un amplio grupo de movimientos experimentales europeos opuestos tanto a la abstracción geométrica como al realismo socialista. También pregonaría a los grupos canarios.

La familia sufre penurias económicas y afectivas durante la guerra civil. La posguerra significó no tener ni para comer. Tener que quemar los muebles de la casa para calentarse y sufrir la angustia de la tuberculosis, una enfermedad de pobres, que acabó con la vida de su hermano Sixto a los veinte años. Manolo enfrentó todo esto a edad temprana y de las marcas psíquicas que le dejó en su carácter y personalidad hizo alusión en varias ocasiones. Aún tardaría en plantearse -todavía era muy joven- el problema de la modernidad, aunque su

incansable de objetos, y la penetración de lo real, encontraron un soporte sólido y excelente canalización en este grupo .L. Santana: "Prehistoria de Manolo Millares", San Borondón, Las Palmas, 1974, p. 12

¹⁶⁰ Agustín Millares Torres -. "Historia General de las Islas Canarias", Las Palmas, 1893, autor también de "Historia de la Inquisición en las Islas Canarias" por la que fue excomulgado, fue bisabuelo de M. Millares. Sus tíos abuelos, Luis y Agustín Millares Cubas, escribieron un "Léxico de las Islas Canarias" y algunas obras de teatro, entre ellas "María de Briaty la "Herencia de Araus", que fueron traducidas al francés por el músico C. Saint -Saens, que vivió en Gran Canaria durante una larga temporada. Su tío, Agustín Millares Carió, ilustre polígrafo, fue catedrático en la Universidad de Méjico, donde vivió durante los largos años del exilio.

curiosidad le llevara desde su regreso a Las Palmas a visitar el Museo Canario, donde las momias y las pintaderas procedentes de la cultura aborigen atraparon su sensibilidad, convirtiéndose en la raíz profunda de su pintura más tardía, de su lenguaje plástico maduro (López Manzanares, J.A., 2006, p.155). Desambiguación y contingencia dos operadores tan utilizados por los surrealistas enfocan la producción artística de los mismos. A parte de su afición a la ambigüedad, los surrealistas exploraron desordenadamente uno de los motivos que preocuparía profundamente a los pensadores y divulgadores de la postguerra: la contingencia. Al insistir en la importancia el azar en la creación, al demostrar, mediante su comportamiento artístico, sus ganas de arriesgarse, los surrealistas hicieron su aportación a los debates filosóficos, tan intensos después de la guerra sobre la contingencia en la vida humana. En este tiempo de penuria, lo que se hacía en España ligado a la vanguardia lo estaba también al surrealismo. Quizá debido a su ductilidad, como afirma Calvo Serraller¹⁶¹, su presencia en la España de posguerra era considerable. Es conveniente recordar que el surrealismo había confirmado su influencia en casi toda Europa ya antes de la Segunda Guerra Mundial y que su importancia ya había atravesado el Atlántico¹⁶².

Para Millares, a pesar de estos inicios en la pintura tradicional, su interés se centraba en diversos aspectos de la cultura, con lo que el Museo Canario fue, y sería siempre, un descubrimiento importante, donde encontró claves de su obra posterior. Pero no fue Millares el único descubridor de la riqueza que podía aportar el Museo Canario a su arte. Años atrás, concretamente en la década de los veinte, esta entidad fundada por el ilustrado doctor Chil, había sido recuperada como importante centro de estudio de la cultura aborigen, y como lugar de inspiración por las formas que guardaba -especialmente pintaderas - por la Escuela Lujan Pérez ¹⁶³ que fundada en 1919, fue, en cierta medida, germen de la

¹⁶¹ El surrealismo, quizá por su capacidad para mezclar lo arcaico y lo nuevo... por su Versatilidad formal sin renunciar nunca a la actitud polémica, estuvo presente, de hecho, en la mayoría de los primeros intentos de ruptura de casi todos los artistas españoles de posguerra, desde "Dau al sel" hasta El Paso", F. Calvo Serraller: "Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 - 1990)", Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 246.

¹⁶² De hecho el surrealismo "cuando se desencadena la segunda guerra mundial cuenta ya con un buen número de pintores afiliados (...), secciones nacionales, más o menos vinculadas al núcleo de París, en Inglaterra, España, Bélgica o Checoslovaquia, y ha difundido su programa a través de grandes exposiciones internacionales: Nueva York, Tenerife, Tokio, Londres..."

A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchan Fritz: "Escritos de arte de vanguardia 1900-1945", Ed. Turner, Madrid, 1979, p. 345

¹⁶³ Su primer director fue Domingo Doreste (1868 - 1940). Algunos intelectuales canarios acudían informalmente a la Escuela - Alonso Quesada entre ellos - y hablaban a los alumnos de temas literarios y artísticos en general. La preferencia subrayada por los paisajes y tipos humanos del sur de Gran Canaria obedeció al estímulo de Pancho Guerra (1909 - 1961), y el descubrimiento del Museo Canario con sus pintaderas y momias como fuente de

vanguardia en Las Palmas (Pierre, J., 1987, p. 15). Huellas enlazando el tiempo con la conciencia de saberse mortal.

A pesar de su orientación localista, esta escuela de Luján Pérez logró despertar el interés de un crítico de vanguardia como era Westerdahl, crítico y director de la ya entonces histórica revista "Gaceta de arte", eje fundamental en la creación de una conciencia vanguardista en Canarias. Entendiendo la pintura "indigenista" generada por la Escuela como un acercamiento interesante a la modernidad. Westerdahl apoyaba la apuesta de la Escuela Lujan Pérez¹⁶⁴. Surrealismo e indigenismo dos corrientes de importante influencia y apoyada por el crítico de arte.

En 1947 fue publicada en Las Palmas una recopilación poética titulada *Antología cercada*. Manolo Millares con un retrato a plumilla del poeta Ángel Johan, empezaba así su relación con el mundo de las publicaciones. Millares aún se mantenía dentro de las coordenadas de la pintura y el dibujo tradicionales. Su inquietud, que ya le había llevado a leer libros como *My secret life* de Dalí, y la cercanía de Westerdahl, iban a suponer el descubrimiento del surrealismo como opción moderna (Alemán, A, 2002, p. 145).

En 1948, al realizar Manolo Millares su tercera exposición individual, en esta ocasión en el Museo Canario, con el título de "Exposición suprarrealista", ya había escogido un alejamiento de las formas clásicas¹⁶⁵. Sus acuarelas surrealistas se entroncaban en una tradición que también afectaba a otros jóvenes artistas de la posguerra española¹⁶⁶. Millares era más deudor de Dalí que de Domínguez o de Juan Ismael, pintores más cercanos a él y que habían estado estrechamente ligados a la revista *Gaceta de arte*, aunque su interés por el surrealismo era debido principalmente a su conocimiento del grupo de Tenerife.

En general, la vanguardia española se empezaba a decantar en estos años, finales de los cuarenta, por esta opción heredera del grupo de Breton.¹⁶⁷

inspiración se debió a algún alumno, cuyo nombre no conocemos. Información de L. Santana: "La teoría, Escuela Lujan Pérez 75 aniversario, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, abril 1993.

¹⁶⁴ "He insistido mucho (...) en artículos, en lecturas durante aquella sabrosa y regional exposición de la Escuela Lujan Pérez, de Las Palmas, sobre el valor del cactus en la pintura postexpresionista (...), planta de volumen para las nuevas tendencias pictóricas...", E. Westerdahl: "Regionalismo (II)", *La Tarde*, Tenerife, 21 octubre 1930. Westerdahl retomó en diversas ocasiones el tema del cactus en las páginas de *Gaceta de arte*

¹⁶⁵ Manolo Millares ya había realizado dos exposiciones individuales con anterioridad a ésta: en el Circulo Mercantil (1945) y en el Gabinete Literario (1947). En ambas expuso paisajes a la acuarela, de Lanzarote, Tenerife y Gran Canaria. La incursión en una temática urbana venía dada por acuarelas del Puerto de La Luz (Las Palmas)

¹⁶⁶ Son otros mundos, fantásticos, oníricos... los que pueblan las primeras imágenes de Tàpies, de Pone., Millares, Cuixart o Tharrats ", afirma V. Bozal; "La imagen de la posguerra", "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", Ed. O. G., Barcelona, 1976, p.95

¹⁶⁷ 1948 es un año importante para la historia de la vanguardia en España. El año anterior, como un prelude, habían formado grupo en Zaragoza los primeros abstractos -...-, en 1948 aparece "Dau al set", se forma la

Su pintura, a pesar de utilizar imágenes distorsionadas y paisajes irreales, carecía del automatismo inherente al surrealismo, si bien, como ya se dijo, este automatismo sería decisivo en la génesis de un amplio grupo de movimientos experimentales.

La vanguardia era, pues, de origen surrealista. La información que Manolo Millares tuvo principalmente venía de la revista canaria *Gaceta de arte* y su consecuente *II ªExposición Surrealista Internacional de Tenerife* en 1935.

Gaceta de arte fue el resultado de una tradición literaria unida a los movimientos de vanguardia que había provocado la aparición de revistas, pese a las dificultades del aislamiento canario de Europa y de las islas entre sí. *Gaceta de arte* a pesar de su clausura provocada por la Guerra Civil, se convirtió en la depositaria, no única pero sí importante, de una tradición surrealista de la que luego surgiría la vanguardia española de postguerra. Algo lógico, teniendo en cuenta que las revistas culturales formaron antes de la guerra civil el entramado sutil en el que se gestaría y se mantendría viva la vanguardia. *Gaceta de arte* no fue una excepción y lo que Millares entendió bien al conocer varios de sus números y empezar su correspondencia con Westerdahl, es que fue una revista con un amplio espectro de intereses: los artículos reclamando el arte primitivo como fuente de inspiración del arte moderno ¹⁶⁸, como *El hacha y la máscara* de P. García Cabrera¹⁶⁹; los manifiestos racionalistas, publicados en muchos de sus números, en defensa de una arquitectura sana y de un paisajismo racional¹⁷⁰; la reseña de revistas españolas y extranjeras¹⁷¹ entre las que se cuenta *Minotaure*¹⁷² y la edición de poemas, novelas y biografías afines al surrealismo¹⁷³, que conformaron una revista modélica en su compromiso con la vanguardia.

Escuela de Altamira y se intenta reverdecir la Escuela de Madrid. Manolo Millares hace pintura de matiz surrealista", V. Bozal: "La imagen de la posguerra", opus cit., p. 94

¹⁶⁸ La defensa del primitivismo, como ya había hecho Ortega en los años veinte al hablar de Altamira, se encuadra en la genealogía de recuperación del arte "primitivo" - pues así lo llaman, y no prehistórico -, que sería después reivindicado por la Escuela de Altamira en los 50

¹⁶⁹ G. A. n º2, artículo en el que cita además un texto de Ortega y Gasset: "Sobre el concepto de sensación", Revista de libros, n º4, septiembre 1913.

¹⁷⁰ En G. A. n º8, septiembre de 1932, "Tercer manifiesto racionalista de G.A." : "Función de la planta en el paisaje", E. Westerdahl escribía: "G. A. proclama de nuevo la alta cotización estética que alcanzan en el mundo moderno plantas como cactus, agaves, etc." y "*sus formas son eminentemente recias, de cuerpo, de volumen, de fuerza en sus plantas indígenas*" "(nuestras aportaciones) deben ser antihistóricas y geográficas"

¹⁷¹ Revistas como "*Luz*" (Madrid), "*Cahiers d'art*", "*Ordre nouveau*", "*Combat*", "*Esprit*" (Francia), etc, aparecen reseñadas en diferentes números de G.A., y D. Pérez Minik dedica a ellas un artículo: "Perfil de la revista contemporánea", G.A. n º11, diciembre 1932

¹⁷² En G.A. n º25, marzo de 1934, la reseña de *Minotaure* es amplia, y de ella entresacamos: "Su idea pertinaz está expresada en esta observación: "Es imposible aislar hoy día las artes plásticas de la poesía" y "En este número figuran las respuestas a una encuesta abierta por "*Minotaure*", entre figuras representativas contemporáneas, sobre: ¿Puede usted decir cuál ha sido el encuentro capital de su vida? ¿Fortuito? ¿Voluntario?". En esta encuesta sólo

Eduardo Westerdahl¹⁷⁴ había reunido en torno a sí a una serie de escritores, entre los que destacan por su militancia surrealista Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, y Ramón Fera, para crear la ya citada revista.

El ámbito de actuación del director y los redactores de *Gaceta de arte* no se limitó al mundo editorial y a la propia revista. En la tesitura de un surrealismo de ámbito mundial¹⁷⁵, no fue extraño que hicieran lo posible por afianzar el grupo surrealista en Canarias, realizando la primera exposición surrealista internacional dentro de las fronteras españolas, posible gracias a la intervención del pintor Oscar Domínguez¹⁷⁶, que había descrito a Breton las islas, atrayéndolo a Tenerife.

Los redactores de *Gaceta de arte* organizaron en 1935 la IIª Exposición Surrealista Internacional, en Santa Cruz de Tenerife, a la que acudieron Breton y Peret. Millares conoció, a través de Westerdahl, el texto escrito por el propio Breton para esta exposición, que continuaba en la línea de los manifiestos surrealistas: "Contrariamente a lo que insinúan algunos de sus detractores, el surrealismo, como se verá, gusta de demostrar que de todos los movimientos, específicamente intelectuales (que se han sucedido hasta hoy), es él el único que se ha prevenido contra toda veleidad de la fantasía idealista, el único en haber premeditado en el campo del arte el liquidarle definitivamente la cuenta al "fideísmo". En octubre de 1935 el grupo canario¹⁷⁷ firmó el segundo *Bulletin international du surrealisme*, (escrito en francés y español) que fue, según Peret: "*une plate forme d'action commune*", y reafirmaba la oposición del Surrealismo a toda indigencia doctrinal: "contre le guerre... contre le fascisme... contre la patrie... contre la religion... contre tout art de resurrection de valeurs mortes » (De Cortanze, George, 1991p. 41).

figuraban dos españoles: Ernesto Jiménez Caballero, director de "Gaceta Literaria" y el redactor de G.A., Domingo López Torres

¹⁷³ "Crimen", de A. Espinosa, fue publicada por Ediciones G.A., así como monografías de artistas, como las de Ángel Ferrant por S. Gasch, y la de Willi Baumeister por E. Westerdahl, modelo al que, en la década de los cincuenta, adaptaría M. Millares las ediciones de LADAC

¹⁷⁴ E. Westerdahl ideó *Gaceta de arte* durante su viaje por Europa en 1930. Su posición íntimamente ligada al racionalismo arquitectónico no le impidió ser un defensor de las ideas surrealistas en la literatura y la pintura

¹⁷⁵ La opción surrealista defendía al arte de cualquier dogmatismo y consideraba a la poesía la única energía capaz de salvar al hombre. El surrealismo se extendió desde 1924, año en que Bretón publicó el "Manifesté du surrealisme", hasta 1945, "cuando fue objeto de un primer estudio histórico realizado por Nadeau", AAVV: "Escritos de arte de vanguardia. 1900 - 1945", p. 345

¹⁷⁶ O. Domínguez (1906-1957) se unió al grupo de Andre Bretón en 1934, un año después de haber expuesto sus lienzos con "Gaceta de arte" en Santa Cruz de Tenerife. Su invención más importante fue la "decalcomanía". Una pelea con Víctor Brauner, al que le sacó un ojo de un botellazo, pasaría a la historia de las premoniciones del surrealismo. Fierre Mabille analizó este suceso en "L'oeil de la peinture", Minotaure, 12 - 13 mayo 1939

¹⁷⁷ Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl

La cultura de vanguardia quedó sumida en la oscuridad¹⁷⁸. La guerra y sus secuelas fueron duras. A pesar de las dificultades Eduardo Westerdahl logró mantener vigente el interés por la modernidad artística en las islas (López Manzanero, J, A, 2006, p. 157).

La información, a partir de 1936, de lo que ocurría en los grupos de vanguardia artística del mundo se había hecho difícil de encontrar, entre otras cosas, a causa de la censura. Pero no dejó de existir un goteo de información proveniente de editoriales extranjeras.

Fue en los años oscuros de la posguerra, ya al final de los cuarenta, cuando la necesidad de recuperar el arte de vanguardia se hizo evidente y los recuerdos de algunos críticos y artistas apuntaron al surrealismo como fuente de inspiración.

Eran tiempos difíciles, pero pronto los vanguardistas que habían sobrevivido a la guerra y los artistas jóvenes que empezaban a trabajar tras ella, encontraron algunos apoyos para lo que, al cabo del tiempo, se convertiría en una vanguardia de signo diferente, heredera del surrealismo pero más tímida que aquél, sin posibilidades apenas de expresarse en la forma en que se había hecho antes del 36.

A pesar de la postguerra y de la situación particularmente aislada de Canarias, hubo ciertos lugares como el Museo Canario donde las actividades culturales se sucedían al amparo del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) lo que permitió esta lenta recuperación de las ideas avanzadas.

Es en este final de década - la de los cuarenta - cuando la citada “Exposición Suprarrealista” de Millares se inserta en un movimiento lento y cauteloso, pero compacto en la medida de sus posibilidades, de intelectuales y artistas en busca de un espacio en el que sus ideas pudieran ser llevadas a la práctica.

Entre los artistas que luchaban por la modernidad, Felo Monzón¹⁷⁹, perteneciente a la Escuela Lujan Pérez, destaca por su gran cercanía a Millares. Su pintura, integrada en la corriente del indigenismo, había merecido el apoyo de *Gaceta de arte*¹⁸⁰ y de Agustín Espinosa¹⁸¹.

¹⁷⁸ Algo que los redactores de G.A. habían intuido desde el centenario de Goethe: "En esta hora que nos corresponde vivir, donde se liquida todavía una antigua contienda entre pueblos que participan de la misma cultura, y en que resabios nacionalistas o avanzados amenazan destrozarse toda liberalidad y nobleza del espíritu, nos es necesario más que nunca, lo que un escritor español aconsejaba a otro francés: "una cura en Goethe"", Editorial de G.A., nº 3, abril 1932

¹⁷⁹ Rafael Monzón, conocido como Felo Monzón, fue alumno primero y profesor después de la Escuela Lujan Pérez, que dirigió hasta su muerte en 1989. Militante socialista, fue encarcelado varias veces por su oposición al franquismo

¹⁸⁰ Es un joven cargado de todas las preocupaciones artísticas y también sociales de nuestro presente. Dotado de un feroz, salvaje autocriticismo, escribió de él José Mateo Diez. Y añade algo que enlaza con la defensa de la flora autóctona hecha por Westerdahl: "Ha estado un año dibujando cardones", publicado en G.A. nº16, junio 1933

El ascendente de Felo Monzón se notó pronto en la diversificación de los intereses de Manolo Millares. De hecho el fue el introductor de Manolo a la lectura del *Universalismo constructivo* de Torres García, libro que Millares subrayó y anotó con enorme interés. La influencia de este libro se hizo patente a partir de 1950, cuando Manolo Millares se decantó por la abstracción.

Fue además, Monzón, el único pintor canario con el que Millares mantuvo intacta la amistad a través de su vida. Su postura ante el arte y ante la política fue siempre cercana a la de Millares, además de trabajar juntos en proyectos como *Planas de Poesía* y LADAC (Los arqueros del arte contemporáneo). Su personalidad influyó en Millares, especialmente en la búsqueda de lecturas acerca del arte contemporáneo. Las novedades de editoriales hispanoamericanas, especialmente argentinas y mejicanas, que encontraban en la Librería Hispania, fueron leídas con devoción por ambos amigos. Entre los libros que permanecieron en la biblioteca de Millares durante toda su vida, se encuentran algunos de los comentados por los dos artistas, como Vincent van Gogh; André Lhote; Guillaume Apollinaire; Futurismo y Dadá; *Picasso antes de Picasso*, *My secret life* de Dalí y *Universalismo constructivo* de Torres García¹⁸². Paradójicamente, a pesar de la gran admiración que profesó Millares al libro de Torres García sus obras más innovadoras eran aún surrealistas, como las expuestas en el Museo Canario¹⁸³. No fue hasta 1951 cuando una aproximación a la pintura y a las ideas sobre la abstracción del artista uruguayo se hizo patente en él. “Su toma de posición ante su entorno vital, su postura beligerante dentro de la vanguardia estética, provocarían con el tiempo una tensión permanente por mantener la coherencia de sus ideas estéticas y éticas”¹⁸⁴.

Una más de sus formas de expresión vino de la mano de sus hermanos poetas. La dedicación de Agustín y José María Millares a la poesía le abrió las puertas, a través de

¹⁸¹ "Con motivo de la primera exposición individual de Felo Monzón, el autor de "Crimen" escribió: "... he aquí lo que somos, lo que hemos sido, lo que una nube de revueltos aires nos ocultaba", A. Espinosa: "Felo Monzón a los 90" latitud Norte", Diario de Las Palmas, 2 junio de 1933. Edit. Cabildo Gran Canaria. 1996

¹⁸² MILLARES, Manolo "Memorias de infancia y juventud" Edic. de Jose M. Bonet. Valencia, IVAM, Col Documentos, 1998

¹⁸³ El número de "Gaceta de arte" que consta aún en la biblioteca personal de M. Millares es el 35, aunque suponemos que conocía perfectamente los demás. En el n° 34, marzo 1935, hay dos fotografías de una escenografía creada por Maruja Mallo para el espectáculo plástico - musical "Clavileño", que se representaría en Madrid en la Residencia de Estudiantes.

¹⁸⁴ F. Calvo Serraller intuye que su inicio surrealista ayudó a conformar la personalidad artística de M. Millares: "A Millares, en concreto, le sirvió para mejor auscultar su identidad y, más allá de cualquier receta formal, mantuvo siempre viva la fidelidad al misterio", F. Calvo Serraller: "Pintores españoles entre dos fines de siglo", opus cit., p. 246

*Planas de poesía*¹⁸⁵, a la creación plástica ligada a la literatura, lo que de manera diferente retomaría después con las ediciones de LADAC.

Los números de la revista fueron ilustrados por varios pintores, entre los que se encontraba, naturalmente, Manolo Millares¹⁸⁶. La diversidad de los números se entiende desde la necesidad de ampliar su campo de acción literario, a pesar de la marcada ideología política de los hermanos poetas¹⁸⁷ y de las dificultades que tuvieron con la censura franquista.

La poesía era dúctil para ellos, tanto para dedicar un número a Chopin, como al día 1 de mayo, bajo el título *Ofensiva de primavera*. La intención era darse a conocer y continuar, aunque de manera más humilde, el camino que años atrás habían abierto las revistas de vanguardia de las islas.

Manolo Millares ilustró varios de los números, concretamente "*Liverpool*"¹⁸⁸, "*Federico Chopin*"¹⁸⁹, "*Smoking Room*"¹⁹⁰, "*Ronda de luces*"¹⁹¹, "*Elegía en bloque*"¹⁹², "*Pasarse de bueno*"¹⁹³, "*Crucifixión*"¹⁹⁴, "*Llanura*"¹⁹⁵ y "*El hombre de la pipa*"¹⁹⁶.

En el primer número de la revista, "*Liverpool*", el contenido social de los poemas de José María era patente¹⁹⁷. Los dibujos de Manolo Millares eran esquemáticos y curvilíneos, representando personajes agrupados. Utilizó este mismo tipo de ilustración para versos más intimistas, también de José M^a Millares, publicados en *Ronda de luces*¹⁹⁸.

¹⁸⁵ Antes de "Planas de Poesía" hubo dos pequeños ensayos, "Racha" y "Viento y marea", con folletos hechos por los hermanos Millares y Felo Monzón. Agustín, José M^o y Manolo Millares fundaron "Planas de Poesía" en 1950. El gerente de la revista fue Rafael Roca.E.Espinosa.Ob.cit.p46.

¹⁸⁶ Felo Monzón, Alberto Manrique, Juan Ismael y Elvireta Escobio colaboraron en los distintos números.E.Espinosa.Ob.cit

¹⁸⁷ "Agustín y José M. eran militantes del Partido Comunista, lo que les produjo numerosas detenciones, así como diversas redadas en la redacción de "Planas..."E, Espinosa.Ob.cit, pp 40-49.

¹⁸⁸ n° 1, 1 julio de 1949.

¹⁸⁹ n° III, 17 de octubre de 1949, en el que también participaron Juan Hidalgo, con el que colaboraría en la década de los sesenta en algunas acciones ZAJ, y Juan Ismael, pintor surrealista con el que formaría el grupo LADAC; así como Elvireta Escobio, Alberto Manrique, Rafael Monzón que también formarían parte de LADAC.

¹⁹⁰ n° 4, 5 diciembre 1949

¹⁹¹ n° 5, 4 marzo de 1950

¹⁹² n° 7, 24 de junio 1950, en el que volvió a colaborar con uno de los poetas con los que ya lo había hecho en 1947 en "Antología cercada", Ventura Doreste

¹⁹³ n° 8, 24 de julio de 1950

¹⁹⁴ n° 9, 15 de septiembre de 1950, dedicado a Federico García Lorca.

¹⁹⁵ n° V 10, 4 noviembre 1950

¹⁹⁶ n° 13, febrero 1951

¹⁹⁷ "Ya no podrán / contener la avalancha dulce de la voz de los pueblos. / Ya no podrán / sus fusiles ni sus altas montañas de amargura / contra esa boca furiosa de los aires / amasando sus miserables almas de oro y sangre"

¹⁹⁸ "muérdeme el corazón con el latido / que de oculto vigor el aire llenas; / sé de mí sangre espada o florecido / violín que recorre las almenas /..."; y "Te clavaré hasta el puño mi ternura, / como el toro la luna de mi espada,..."

La postura de sus hermanos, que rechazaban la abstracción al considerarla una deformación del arte, hizo que Manolo Millares se sintiera cada vez más alejado de ellos.

A Manolo Millares se le hacía imposible, cada vez más, compartir las ideas que abanderaba *Planas de poesía* en contra de la innovación artística, que para él debía relacionarse directamente con la abstracción. Aunque, a pesar de su defensa de ella, la producción pictórica de esta etapa de su vida sigue siendo ambigua respecto a su postura. Tres óleos y un dibujo sirven como ejemplo: Un retrato de Elvireta Escobio [7.24]. Un autorretrato un retrato marcadamente influido por Modigliani¹⁹⁹ [7.23] y un autorretrato²⁰⁰ en el que escribió "*Fou-mad*"²⁰¹ [7.22], de pincelada y color intenso debido al influjo de Van Gogh, constatan la multiplicidad de influencias que asimilaba entonces Manolo Millares y su aún considerable apego a la figuración. Y el retrato a lápiz de su padre [7.25].

Esta época de dudas iba a dar paso a una mayor firmeza en sus elecciones. Su abandono de la revista *Planas de poesía* fue, a pesar de las penosas circunstancias personales, fructífero, ya que a partir de 1951 se acercó a un proceso productivo independiente de la figuración, propiciado por la independencia de sus hermanos.

7.2-La voluntad de lo cotidiano y del fragmento como tales. Un realismo verista.

La realidad cotidiana, que había sido motivo de la ironía de Eduardo Arroyo de Alcaín tiene un tratamiento específico en un grupo de artistas, pintores y escultores, que denominamos realistas. La figura principal es Antonio López García, junto a Carmen Laffón, Isabel Quintanilla, María Moreno, Matías Quetglas, Amalia Avia, y escultores: Julio López Hernández, Francisco López Hernández, así como a pintores que inicialmente trabajaron en el campo del realismo social y político para evolucionar después hacia este "realismo a secas": José Duarte, Cristóbal Aguilar, Claudio Díaz y Francisco Cortijo, entre otros. Para estos el tratamiento de los motivos cotidianos, el paso del tiempo, ciertos rasgos oníricos en sus escenas, remiten a un pintor tan distinto y tan distante en el tiempo como Antoni Tàpies y el

¹⁹⁹ "Retrato de mujer", 1950, óleo sobre lienzo, 41x33'5 cm., col, particular, Madrid. Publicado en J. A. França: "Millares", i.1.16, p. 16

²⁰⁰ "Autorretrato", 1950, óleo sobre lienzo, 61x49 cm., col. particular, Madrid, publicado por J. A. França, opus cit., U.17, p. 17

²⁰¹ "Fou" y "mad": ambas significan "loco", en francés y en inglés respectivamente. Aunque de manera peculiar, el arte de los dementes y marginados parece ser un tema que atrae a Millares, situándose él mismo en el terreno de la locura. De hecho, en "Universalismo constructivo", Torres García dedica la lección 96 a "El arte de los dementes, de los niños y de los modernos", aunque podría tratarse de un homenaje a van Gogh y a su demencia creadora, como se puede constatar por la posición y características del autorretrato

mismo Millares. El realismo de todos estos artistas, cuya proyección se mantiene a lo largo de los años setenta, ochenta hasta llegar a nuestros días, constituye otro de los ejes de esa trama del arte que se hace en España, consolida su heterogeneidad e impide que compongamos un relato lineal. Este período de apertura, muchas veces desde posiciones muy individualizadas, como José Guerrero, Josep Guinovart, Lucio Muñoz o Gustavo Torner, continúa el tránsito entre los años 1950 y 1970 que va aparejado a la introducción de nuevas estéticas como el neorrealismo o el pop, (que en el caso español siempre tuvo más que ver con el pop inglés y alemán) más cargados de denuncia política. Piezas-collage de Albert Rafóls-Casamada y Josep Guinovart recuerdan el primer pop hispano, donde los elementos matéricos y puramente pictóricos tenían un gran protagonismo. La carga dramática de algunas de estas piezas, fechadas entre mediados de los cincuenta y primeros setenta, se acrecienta sobre todo en la obra de Antonio Saura y Manuel Millares. La exhuberancia de la materia, la monumentalidad de los lienzos, el dramatismo del trazo, la limitación de la paleta al negro, blanco y gris, la influencia surrealista del expresionismo de Saura se intensifica en las piezas de Millares: arpilleras llenas de pintura roja, blanca negra u ocre, que se retuercen para crear seres deformes salidos como del envés de una pintura amable: explícitas pesadillas abstractas de una época de revoluciones y guerras frías vividas desde un país donde el silencio era aún obligatorio. Las prácticas sobre fragmentos, las de la inserción de la obra en lo cotidiano, en el día a día, que finalmente se introduce en el trabajo diario del arte, son a su vez ellas mismas fragmentadas en el siglo XX. Un realismo verista, apegado a la realidad cotidiana, pintores de interiores y exteriores urbanos, naturalezas muertas, paisajes ponen ante los ojos del espectador la sordidez que tantas veces caracteriza lo cotidiano, la temporalidad de su uso, su desgaste²⁰².

Esto implica que no podemos a su vez, hacer una descripción o teoría unificada. Decidimos por tanto, tratar tres ejemplos importantes y emblemáticos representativos de nuestro problema: el cine, el readymade y el collage.

²⁰² Afirmó María Corral (El País, *Revisión de 10 años de Informalismo en España*, 7 de junio, 1988): "Fue una época en la que la pintura española se abrió camino en los circuitos internacionales del arte y en la que los artistas llegaron a exponer sus obras en centros tan importantes como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la Tate Gallery de Londres y galerías como la Marlborough, en su mejor momento. Todos ellos manejaban los lenguajes artísticos internacionales pero sin dejar de lado cierto carácter español". "Se pueden ver las diversas direcciones en las que se movían estos pintores. En Cataluña había una tendencia más clara hacia el pop, mientras en el resto de España el informalismo era lo dominante".

7.2.1- El uso fragmentado del fragmento: el collage.

En *Collage* (1954), [7.1] obra de Millares, perviven los signos, aunque a mayor escala y más esquemáticos que en las *pictografías* anteriores. Millares recurre al signo del ancla y empieza a usar las arpilleras, que aquí son todavía un elemento que añade a la superficie del cuadro junto con otros materiales como arena, cerámica o madera. Las arpilleras son una evocación de las telas con que se envolvían las momias guanches, pero también, por tratarse de ciudades portuarias o marítimas, un elemento muy extendido en la vida cotidiana isleña, muy fácil de encontrar en todas partes. En el año 1955, tras su establecimiento en Madrid y en cercanía visual con Burri, las arpilleras que en el inicio sólo ocupaban una parte de la superficie, se convertirán en soporte, en el elemento esencial.

Los collages del cubismo sintético picassiano pueden ser el antecedente de este modo de pintar. Recordemos que el artista malagueño se servía de papeles de colores planos recortados, que originalmente no representaban nada pero que sí lo hacían una vez asociados en el cuadro: una guitarra, un frutero, una botella, etc. El *collage* es también una práctica fragmentada: un uso fragmentado del fragmento. Se trata de un concepto muy amplio que incluye las técnicas de montaje, quemado, cortado, de carteles arrancados, de roturas, pliegues, frotamientos, el fotomontaje, el *papier collé*, a falta de un *bricolage* en el sentido del Levi-Strauss, es decir, una actividad que no se apodera de lo real, mediante la adopción de sus instrumentos o máquinas, sino que “ordena con los medios que tiene a la mano”, con las oportunidades, las reuniones y la heterogeneidad de las prácticas reales y posibles. Se deduce de allí varias consecuencias: pegar no es un estilo, una manera propia o común por la cual un pensamiento tomaría una forma singular.

Pegar es, pedir prestado el objeto a lo real o material (un titular de periódico, un cartel, una caja de cerillas, etc) para un conjunto que, por definición, lleva a una pérdida de y por otro lado a un doble rechazo de la continuidad como del cierre.

Pegar es destruir la frontera ontológica clásica, entre el mundo de la ficción, indiferente al mundo cotidiano y el mundo mismo. Ya que la operación consiste en la integración de la realidad, como tal, en la obra, que al hacerlo, no tiene más la función de representar.

Pegar es contestar, impugnar la definición tradicional del arte como imitación. Así que hay una profunda afinidad entre el collage y la invención de la pintura abstracta (ellos son contemporáneos), incluso se produce una operación de conceptualización y desmaterialización (Malevich), que contrasta con la materialidad y la objetividad del collage.

Pegar, es también en consecuencia hacer perder al arte su autonomía. Del arte por el arte del siglo XIX se pasa a considerar las funciones psicológicas, sociales y políticas del arte, que se convierte en una intervención sobre lo real, porque lo real es lo que es en sí mismo y no un refugio fuera de él. El collage también hace entrar al arte en la era de la banalización.

Pegar es fabricar, construir : el arte se integra en el proceso técnico de la producción , hay un constructivismo para que el artista pueda llegar a pensar como un simple medio, anónimo, en una cadena de producción , y no como un genio o un esteta.

El *collage*, como dice Aragón, es pobre. “Si el cuadro es una joya, un collage utiliza los materiales más simples y comunes, objetos gastados o dañados, basura, sucio”. Todo puede encontrar un uso : papel, plástico , madera, tela , caucho , acero , cuerda , cera , pelo , grasa , semen y hasta la materia fecal . El arte deviene un concreto en el sentido de Pierre Henry quien compone música concreta, que utiliza el ruido también, y se convierte en un arte de escombros y residuos ,como el collage dadaísta Kurt Schwitters por : " ¿Sabes lo que es que el arte ? Una bandera de mierda, eso es el arte.”(Kurt Schwitters, 1990, p.114).

Por tanto, existe un primitivismo ligado al collage, algo salvaje que desarrolla y radicaliza los descubrimientos de Gauguin cara a la Oceanía y de Picasso cara a África. Pero el primitivismo del collage no es el paraíso: es el de la realidad cotidiana utilizada en su pura facticidad, para todas las transgresiones.

Nacido en 1912 el collage, es así con la abstracción, la chispa que produjo la explosión del arte tradicional. En la naturaleza muerta a la silla de caña surge tal vez el primer collage. Por explosión, hay que entender el principio por el que se destruye un mundo y donde se origina un gran derramamiento, que se despliega en todas las direcciones y sentidos y así se va fragmentando: esta ráfaga es el arte contemporáneo. Pero esta expansión , que abolió todos los límites, hasta el punto que Harold Rosenberg fue capaz de hablar de una "des-definición del arte contemporáneo (Harold Rosenberg^{1992, p. 89}) que proviene de la introducción en un cuadro clásico, que es un bodegón clásico : a) la superposición de una representación de objeto, pero deconstruido en sus caras, en las facetas que lo componen y que se convierte en abstracto, b) tres cartas pintadas imitando los caracteres de un periódico que hacen referencia al mundo cotidiano ,a un universo banal, el hecho resulta así diferente en ellas y se convierte en c) una tela, un hule reproduce el patrón de una silla de caña , es decir lo propiamente real , anónimo , fabricado para ser útil, serializado , que pertenece a lo que Sartre llama " práctico-inerte (Sartre, 1960, p. 93) . " Lo que surge aquí es la pintura como una superficie plana, como material de " un cierto orden de montado, ensamblado", como el objeto de todos los demás objetos. Schwitters, Hausmann, Rauschenberg, Hains, etc. Son los fragmentos de esta

explosión de la idea del arte como la profundidad mimética, la forma y los pensamientos visibles. Duchamp es también uno de estos trozos en ambos sentidos de la palabra.

7.3-Artefactos estéticos en el arte contemporáneo.

Iser ha replanteado el concepto de experiencia estética en clave antropológica, profundizando en su teoría de la ficción desde la categoría antropopolítica del juego. Al quedar en suspenso, mediante los recursos que pone en juego la obra de arte, la función denotativa, ese significante liberado, flotante, alumbra las condiciones en las que podría ser concebido lo que no existe todavía. La experiencia estética es capaz de disolver como juego los códigos convencionales siempre que el receptor ejecute lo que la obra de arte insinúa, performance. El artefacto es ahora esa estructura aparente y ficticia que, como objeto transicional, sirve de mediador entre la realidad y la imaginación. El autor mencionado hace un estudio de esos juegos que se dan en la recepción señalando la experiencia del receptor como conflicto con lo consolidado, sumisión anticipada a lo impredecible, ilusionismo y vértigo que destruye la estabilidad de la recepción y la tiranía de la conciencia.

El arte performance, el arte conceptual y *Fluxus* reanudan investigación plástica del espacio y el tiempo. El gesto del *Ready-Made* de Duchamp es un gesto ecológico que tiene un doble significado: todo es arte, todos los hombres son creadores. Duchamp crea un arte de la actitud que da al artista y al hombre preeminencia sobre el objeto. "Yo creo en el artista, el arte es un espejismo", dijo Duchamp. "Espero que algún día podamos vivir sin tener que trabajar". Duchamp toma posición con relación al tiempo en nuestra sociedad, sobre la sumisión a trabajar en una sociedad industrial.

El artista se convierte en un patrón de conducta, un modelo de comportamiento una ética de la resistencia a la mecanización de los individuos (Cabanne, 1999, p.79).

7.4-De la estética a la ética y desestetización del arte.

Como dijo Pierre Restany, este gesto hace bascular de un solo golpe, una transformación de la estética hacia la ética. "Esto pone de manifiesto la otra cara del arte. El arte es un problema moral ligado a la conciencia de la persona que lo asume como tal. "Duchamp hace pasar el arte de la estética de los objetos artísticos a un arte de actitud, haciendo uso de su tiempo en su mayor obra de arte. Podría establecerse entre este arte de la vida que se persigue

en el movimiento *Fluxus* o con John Cage, y su estética de la indiferencia, en paralelo con el zen. Para Roberto Barbanti “el gesto en Duchamp en el *ready-made* marca el paso de lo descriptivo a lo prescriptivo, de lo representado a lo presentado” (Barbanti, 2001, p.65).

Este gesto tiene una gran importancia para los artistas que le siguieron. Él es el gesto fundador del arte contemporáneo: el artista presentará el objeto (nuevo realismo), luego la máquina (arte tecnológico).

El arte contemporáneo ha agitado seriamente tres certezas sobre las cuales las estéticas fundaban sus seguridades: saber qué es una obra de arte; saber qué es un género y saber qué es el arte.

En el inacabado de un texto deconstruido tal como las *Cien mil millas de poemas*, despliega Raymond Queneau la esencial precariedad de las *Estructuras autodestructivas* de Tinguely; la ausencia de un hacer del artista en la *Sèche-bouteille* de Duchamp, o la levedad del control crítico en una *Action painting* de Pollock. Ellas son como amenazas para la comprensión del concepto de obra, tradicionalmente definida como totalidad orgánica y acabada, realizada por libre elección, precedido por el pensamiento del fin para el cual el objeto debe su forma.

Un objeto compuesto de Rauschenberg, una operación de Orlan o el empaquetado Christo son como inclasificables, remiten a causas y fronteras interiores del arte, dificultando la delimitación de géneros. El arte ha devenido genérico, en este sentido nos referimos al “Arte sin arte”. Además decir que las fronteras exteriores del arte se han vuelto indecibles, abiertas al pasado más remoto y distante, a “lo otro”, al arte de los niños, de los locos, etc. A lo ordinario extra-artístico en las performances y los happenings y hasta el mundo de la ciencia y de la técnica.

A propósito del arte contemporáneo, Harold Rosenberg hablaba no solamente de de-definición del arte, también de desestetización del arte (Rosenberg, H, 1972, p.54). Este término se puede entender en varios sentidos. Desde el principio y por un largo tiempo la belleza fue el objeto principal, pero desde hace tiempo, ha dejado de ser la preocupación de la estética y del arte. Con el romanticismo el arte se abre a la fealdad como un nuevo campo de exploración y de lo mórbido en el expresionismo, lo angustiante, lo macabro, lo siniestro. Con el impresionismo se preocupa por lo ordinario, lo cotidiano, lo trivial. El arte contemporáneo completa estos movimientos representando y presentando objetos modestos o ingratos, acumulaciones de objetos, desechos, objetos usados o estropeados.

La desestetización del arte va más lejos y se debe entender en otros sentidos. Ciertas corrientes contemporáneas quieren desviar el arte no solamente de la belleza, también de la cualidad estética en general y de elementos sensibles (Morineau, C, 2007, p. 100).

El escultor minimalista Robert Morris, declara en 1963, a propósito de su construcción en metal *Litanie*, retira toda cualidad estética y todo contenido y dice de esta construcción que está desprovista de tal cualidad y de contenido. Y Marcel Duchamp objeta a todos aquellos que creen leer en sus *ready made*, la voluntad de mostrar la cualidad estética de estos objetos reputados ingratos o insignificantes. Al contrario, ellos fueron elegidos por la indiferencia y la ausencia total de delectación estética que suscitan. Es decir, que las cualidades aspectuales del objeto, no son capaces de suscitar un placer sensible. Pero solamente a título de cualidades imposibles de eliminar y también indiferentes. El arte irá más lejos y procederá a esta eliminación, netamente en el arte conceptual. Los objetos son desmaterializados, sólo cuenta el gesto, la intención, el proceder, vale decir, las actitudes devienen formas; la naturaleza del arte ha devenido incierta (Morineau, p. 114).

Si la cuestión central que elevaba la nueva episteme en el siglo XVIII era el juicio del gusto, en el siglo XX es la definición del arte. De cara a esta situación nueva, la estética toma varias posturas: la de la Escuela de Frankfurt, la estética fenomenológica y la estética analítica.

No se debe confundir presencia y presentación: Pero el arte contemporáneo y el arte tecnológico se engullen en este gesto. Este gesto liberador en lo temprano se convierte más tarde en un acto de confinamiento académico. Presentar estos objetos o máquinas no es ahora un gesto artístico, pero sí una referencia estudiada y pasada, anticuada. ¿Qué pasa con Ange Leccia que pone dos pantallas de televisores enfrentadas, o Bertrand Lavier que pone una nevera (Brandt) en una caja fuerte, de seguridad (Fichet-Bauche)? Estas acciones se refieren a Duchamp, pero no tienen el alcance visionario y liberador. El mismo tono, la misma sombra de *ready-made* perturba el arte tecnológico más avanzado: presentar una máquina, y que ella sea máquina de comunicación estandarizada o un prototipo elaborado o desarrollado en un centro de investigación, no es suficiente para definir el arte. El gesto de Duchamp puede ser reinterpretado en un contexto tecnológico: la estética de la presentación del objeto se convierte en una estética de la presentación de una funcionalidad tecnológica, de la puesta en vinculación, puesta en tiempo real, de los sitios, etc. Pero el gesto en Duchamp puede leerse también como el fin del significado, el fin de las ideas, el fin de la mente. Este gesto Zen pidiendo el fin de la teoría dualista de la interferencia y los discursos, podría dar lugar a una estética totalitaria. En este sentido, el arte tecnológico como el arte contemporáneo deben liberarse del gesto de Duchamp, o por lo menos dejar de pervertir (Morineau, C, 2007, p. 99). ¿A este sentido estético del no-sentido debemos oponer una estética de los sentidos y llamar a su regreso en el arte? ¿Debemos estar satisfechos con una estética puramente sensorial y perceptiva? El arte como lo ha dicho Marcel Duchamp es una misión para- religiosa,

destinada a: mantener la llama de una visión interior. “El propósito de Duchamp es una invitación a una otra percepción. Él pone en cuestión la pintura retiniana y va más allá de la tiranía de lo visual. Como Lyotard señala, “El ojo necesita creer, para unificar, para ser inteligente. Él ama el punto, como su vis -a -vis en un espejo, que él llama mundo”. Duchamp busca la invisibilidad de la obra ya en *El gran vidrio*, que es un retraso, una proyección de la obra en sí y que se sitúa en una "cuarta dimensión”.

Una estética es un discurso que ordena en estructura la sensibilidad y una teoría del arte. Pero a su vez es un discurso que deja en interrogación, como la otra cara de una banda de Möbius la desestetización del arte y la De-definición del arte.



[7.1] Millares, Collage, Pintura, 1954, Oleo S/ lienzo, Colc. Elvireta Escobio. Madrid.



[7.1 a] Millares, Calendario plástico, 1951, Oleo s/ lienzo, Col. Galeria Latina, Upsala. Suecia.



[7.2] Millares, Aborigen Nº 2, Oleo S/ cartón. Col. Particular, San Agaró.



[7.3] Millares, Pictografía, 1952, Oleo S/ lienzo. Col. Particular. Barcelona.



[7.4] Millares, Pictografía Canaria, 1952, Oleo S /lienzo. Co. Particular, Gijón.



[7.5] Millares, Pictografía, s/título, 1954, O/ Arpillera, MNCARS. Madrid



[7.6] Millares, Pictografía, S/ Título, 1954, O/ Arpillera, MNCARS. Madrid.



[7.7] Millares, Aborigen Nº1..., 1952, O/ Arpillera, Col. Westerdahl. Palmas de G. Canaria.



[7.8] Millares. Pictografía Canaria, 1954, Oleo S/ cartón, Col. Felo Monzón. Palmas de Gran Canaria



[7.9] Millares, *Excavación*, 1971, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. Coro Millares. Palmas de Gran Canaria.



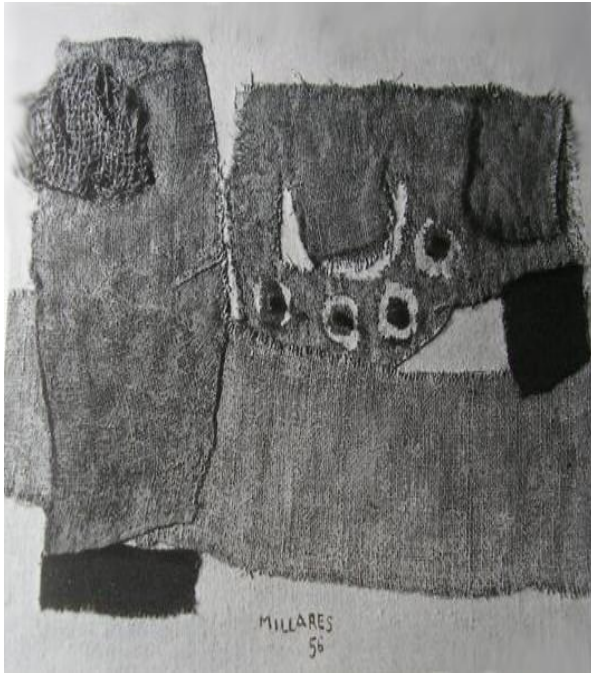
[7.10] Millares, *Cuadro 92*, 1960, Mixta s/ arpillera. Col. ORIOL. Barcelona.



[7.11] Millares, *Homúnculo*, 1965, Mixta S/ arpillera. Col. Galeria Elvira González. Madrid.



[7.12] Millares, *Homúnculo*, 1966, Mixta s/ arpillera. Col. AZCONA. Madrid.



[7.13] Millares, Millares, *Composición o Arpillera*, 1956, Técnica Mixta s/lienzo. Col. Artium



[7.14] Millares, Cuadro, 1959, Mixta s/arpillera. Col. Arthur Tooth.



[7.15.] Millares, Composición con dimensión perdida, 1956, Arpillera s/ tabla. Col. Helga de Alvear. Madrid.



[7.16] Millares, Composición con texturas Armónicas, 1956. Col. Elvireta Escobio. Madrid.



[7 . 17] Millares, Composición de texturas Armónicas ,1956.



[7 . 18] Millares, Muro, Composición con dimensión perdida,1956, Tc. Mixta s/arpillera. Col. Elvireta Escobio, Madrid.



[7 . 19] Millares,detalle, Cuadro9,1957, Col. Museum Modern Art. New York.



[7 . 2] Millares, Cuadro sin título, 1957.Tc Mixta s / arpillera. Col Elvireta Escobio, Madrid



[7.21] Millares, Mosaico, 1953, Tc. Mixta s/ tablex(arp. Arena, tesela) Col. Elvireta Escobio. Madrid.



[7.22] Millares, Autorretrato II "FOU MAD", 1950. Oleo s/papel. Col. Elvireta Escobio, Madrid.



[7.23] Millares, Campesino, 1950, Oleo s/ Lienzo. Col. Particular. Tenerife



[7.24] Millares, Retrato de Elvireta, Escobio, 1953 . Col Particular. G. Canaria.



[7.25] Millares, Dibujo, retrato del Padre, 1952. Grafito s/papel, Col. Particular.

II. LO DIFERIDO

CAPÍTULO VIII. Estética de lo Diferido

8.-Deshacer cambios. Duchamp y el arte-tiempo.

Las palabras y los símbolos no pueden resumir y contener plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidas por nuevas palabras de las que difieren. Así, el significado, en el registro de significación de una estética, es siempre pospuesto, diferido en una cadena interminable de significadores. Distintas permutaciones, combinaciones y seriaciones de significados se articulan en diferimiento. Desde el primitivismo y el arcaísmo a la modernidad y viceversa, el arte moderno permitió ver al arte primitivo, al arte de otras culturas y a su vez, la recíproca también es válida. Desde el arte primitivo aprendimos a mirar el arte moderno. Pero no se trata sólo de esto, el arte moderno permitió visualizar en el primitivismo la esencia de la representabilidad, la configuración simbólica de la cosa. Y con el *Gran Vidrio* aparece la irrepresentabilidad, él lleva la marca registrada de imágenes mentales o simbólicas con la sombra de su plan, una cifra que no puede ser intuita. Contrariamente a las apariencias, la pintura de Caspar David Friedrich se sitúa en la misma lógica. Los paisajes de Friedrich son como lo explica Lépront Catalina “Paisajes con los ojos cerrados” es decir, imágenes mentales y simbólicas, más que pinturas de paisajes. Duchamp introdujo la idea y el proceso en el campo del arte. La práctica del ajedrez, sin duda, ha influenciado esta evolución. “Un juego de ajedrez es una cosa visual y plástica, no es geométrica en el sentido estático de la palabra, es una mecánica, ya que se mueve... es la imaginación del movimiento que hace la belleza y la idea, en este caso. Juego que se da completamente en la materia gris”. Al tratar del diferimiento comenzamos por desplegar el concepto de *Différance*. Dicha *différance* es un neologismo o, mejor, un neografismo de carácter filosófico, homófono de la palabra francesa *différence* (diferencia) propuesto por Jacques Derrida y que refiere al hecho de que algo no se pueda simbolizar porque desborda la representación. Derrida se vale del hecho de que el verbo *différer* signifique en francés tanto "posponer" como "diferenciar". En su ensayo "*Différance*", de 1968, Derrida señala que el neologismo evoca varias características de la producción de significado textual. El primero de ellos es el de "diferimiento", pues las palabras y los símbolos nunca pueden resumir plenamente lo que significan y sólo pueden ser definidos mediante nuevas palabras de las que difieren. Así, el significado es siempre

pospuesto, diferido en una cadena interminable de signos significadores. Por lo que toca a la noción de "diferenciar", concierne a la fuerza que distingue elementos y, al hacerlo, da lugar a oposiciones binarias y a jerarquías que terminan afectando el significado mismo.

De acuerdo con Roudinesco, Derrida emplea este término por primera vez en 1965, en un texto acerca de Antonin Artaud, *La palabra soplada*, publicado en la revista *Tel Quel* y posteriormente en su libro *La escritura y la diferencia*. Derrida articula la noción de *différance* en el ensayo "*Différance*", y en las entrevistas reunidas en *Positions* (Derrida, 2003, p.164).

Duchamp también tiene la idea de introducir el tiempo en sus obras. En el *Desnudo bajando una escalera*, se descompone el movimiento. El tiempo, y los procesos están en sus trabajos en sus *Elevaciones de Polvo*, y *El Gran Vidrio*. Se introduce el tiempo como un factor ligado al azar, relacionado con la posibilidad de elegir sus *ready-mades*. También digno de mención es *Polvo* que está estrechamente vinculado al concepto de tiempo fluyendo, transcurrido. La noción de espacio-tiempo, pasa así, con Duchamp del campo científico al campo artístico. Hecho particularmente importante ya que prefigura el arte tecnológico, que es un arte espacio-tiempo en osmosis con la ciencia (Morineau, C, 2007, p.99).

8.1- *Ars Machina - Deus electrónica:*

El corte estético: arte-ciencia es articulado en una cadena de representatividad de significadores que ordenan sus significados en una cadena de espacio-tiempo. En buena medida las imágenes electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Son espectros, puros espectros ajenos a todo principio de realidad. Espectros imbuidos de significados que difieren de lo real. De las estructuras mecánicas y digitales, las estructuras subjetivas interiores a las estructuras estéticas, proponen una muy amplia gama de formas y poéticas. Combinaciones, permutaciones y seriaciones van dando infinitos resultados en los que la imagen-forma ya no es una cosa definida y estable. Lacan sostiene que lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, tampoco poseen la voluntad de retorno, son del orden de lo que no vuelve. Como las imágenes mentales, las de nuestro pensamiento, las electrónicas sólo están en el mundo desapareciendo, yéndose. Como lo espectral, su ser es el de las apariciones, son tiempo, (des)apariciones. Son imágenes-tiempo, incapaces de duración o permanencia son de condición fantasmal.

Continuando con la introducción de la dimensión tiempo crudo o puro en el arte introducimos el *ars- machina*. Durante el siglo XX, las vanguardias y algunas singularidades, revelan una atracción particular por las invenciones tecnológicas y las teorías que las acompañan. Ellas

son percibidas como instrumentos para grabar las prácticas artísticas de su tiempo, o para anunciar una nueva era utópica y electrónica. Realizan un recorrido histórico, por las primicias de un *ars electronica* " del " *deus ex machina* " y la tecnociencia.

Aguas arriba de la creación digital, está la fascinación del hombre con la máquina y la creación de utopías. Sabemos que Marcel Duchamp se inspiró en su *Desnudo bajando una escalera* (1912) en las ilustraciones de Etienne- Jules Marey, experiencia crono- fotográfica para tratar de aplicar la estética de la máquina al ser humano. Para el maestro, no es pintar, sino que se trata de una organización de elementos cinéticos, la expresión del tiempo y el espacio por la presentación abstracta del movimiento. En su película *Anemic Cinema* (1925-1926), reproduce, no sin humor, una especie de efecto óptico con la rotación que evoca el arte cinético y la *máquina de los sueños* (1960), diseñado por el matemático Ian Sommerville y Burroughs / Gysin tándem, inspirado por un viaje en autobús en el sur de Francia y el efecto hipnótico de la luz natural, entre los intervalos de árboles a lo largo de la carretera, sobre los párpados cerrados del viajero. Según Jean Clair, el proyecto inicial del *Gran Vidrio* era establecer un "tipo de emociones de transcripción gráfica, planteada por un viaje en automóvil " (Jean Clair, 1975, pp 95-108) con Apollinaire y Picabia, tratando de reproducir la cuarta dimensión y para lograr un arte no retiniano, hace que la máquina sea un dispositivo erótico. Edmond Couchot señala que "con el surrealismo que se rebeló contra el dominio de la razón, cualquier máquina puede ser (deliciosamente) sospecha de irracionalidad y de este modo revelar su filiación humana. Toda máquina puede ser, en determinadas circunstancias, un ser individual, desplazado de la red de tecnología en la que está y que le da su función, desinstrumentalizada como el pensamiento de sí misma, cuando ya no es controlada por la razón. "Cualquier máquina es parte de un inconsciente maquínico" (Couchot, 1998, p.63). Los futuristas italianos argumentan para reemplazar a la diosa razón, por " la nueva religión de la velocidad ", que es la emanación del cosmos en expansión dentro de la ciudad industrial. Para llevar a cabo su revolución formal, el arte debe estar involucrado en el proceso de transformación de la sociedad y la forma de vida determinada por la tecnología.

8.2- Un arte telecomunicacional antes de Internet.

Paralelamente al " arte mecánico " defendido por Marinetti y sus amigos, Tatlin, en los juegos creativos de la joven Unión Soviética, considera el arte " como un proceso industrial ", pero de igual manera, como una síntesis de formas de diversos dispositivos tecnológicos complementarios. Después de la palabra de Rodchenko "¡Abajo el arte, viva la técnica, el arte

en vivo! Abajo las tradiciones del arte, el arte animado técnico- constructivo", el "fotomontaje " que se define como " un mecánico de la imagen, que reúne partes para producir un mensaje. " Al hacerlo, él también es un artista de la comunicación que recupera y recicla las imágenes de las masas en un objetivo a menudo político. Antes de unirse a la Bauhaus, Moholy-Nagy ha inventado en 1922, "el arte telecomunicacional " con "cuadros telefónicos" sobre porcelana esmaltada, ordenadas por teléfono a un fabricante de signos en el dictado de la muestra de color a través de la formas y posiciones, en un papel cuadriculado con plantas divididas en cuadrados. Esta trama-proceso, el pixelado, antecede, de alguna manera los métodos del arte por ordenador, basado en el actual pixelado (Couchot, p. 79). Indicando a su interlocutor los datos picturales, Moholy -Nagy hizo de la transmisión una parte importante de la experiencia plástica, y elegía el perfil de la tecnología industrial para poner en la mano del artista la realización de una obra que multiplicaba en tres ejemplares. Poniendo en cuestión la noción de obra original y la noción de autor, intérprete o ejecutante. Más de cuarenta años después, la exposición “Arte por Teléfono”, en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago extendió la experiencia invitando a una treintena de artistas a las instrucciones telefónicas para la terminación del trabajo para ser producido y presentado dentro de este marco. Un disco catálogo repetía las grabaciones de conversaciones telefónicas. Algunos se atrevieron a hacer de esa" experiencia comunicativa del propio trabajo su obra presentada: Joseph Kosuth, Robert James Lee Byars y Huot que en su propuesta anunciaban la “estética de la comunicación”. Dicha estética desarrollada por Mario Costa y Fred Bosque a principios del 80 , generan un " hecho estético " que conecta mucho antes de la estética relacional algo a sus diseñadores y sus destinatarios, mediante la movilización a través de la tecnología y la energía, que sustituye en su inmaterialidad al "objeto estético y forma" (Costa,M, 1986,p. 54).

8.2.1- De la Visión máquina a la obra abierta.

En 1942, Frederick Kiesler, arquitecto y diseñador austriaco, fundador del Laboratorio de Diseño en la Universidad de Columbia, en Nueva York, imagina la concepción holística de intercambios interactivos entre naturaleza y cultura y guiando su investigación proclama la “Visión Artificial”; que como su nombre indica, sería capaz de mostrar el proceso de la visión. Esta demostración audiovisual con un aparato también como herramienta, organizaron las reproducciones de obras de arte más señaladas de la humanidad. El proyecto incluía también la interpretación del cerebro, la imagen se proyectaba en última instancia, a través de

una pantalla transparente en el objeto original. Por su " Visión Artificial " en la intersección de elementos científicos, artísticos y utópicos, Kiesler ha tenido recursos tecnológicos más modernos, con el fin de construir un dispositivo multimedia. Ya estaba pensando en la extraordinaria red de comunicaciones de radio y televisión, implementado por esta "máquina liberadora y constructiva" que uniría a los hombres en " una especie de co-consciencia etérea" (Chardin, T, 1963, p. 78). Al mismo tiempo, Norbert Wiener definió la cibernética como la ciencia de los estudios de la comunicación y control del comportamiento, que estudia el comportamiento de un sistema animal y de la máquina poniendo en evidencia las relaciones y la comunicación entre los objetos de diversos campos estudiados. La cibernética contenían en germen los conceptos de información, y red, fue la primera escultura dotada de autonomía total de movimiento creada en 1956 por Nicolas Schöffer para un ballet de Maurice Béjart, que realizaba un *pas de deux* con este robot bailarina sobre la música concreta de Pierre Henry. En un trabajo titulado *Las tres etapas de la escultura dinámica* (escrito en 1963, incluido en *El nuevo espíritu artístico* (Denoël, París, 1970) Schöffer subraya que " la electricidad y los aparatos electrónicos se imbrican bien en la fase de creación a la vez que en la de ejecución y representa bastante más que un aporte técnico, pero también una contribución técnica nueva que provoca una textura específica. Ciertas obras de arte cinético de los años 1950 y 1960 (anticipada por los trabajos de Naum Gabo, Man Ray, Moholy -Nagy o Archipenko que define el espacio como una función del tiempo y el movimiento a través del poder) implican "sensores" que son ya -programas de ordenador. Para realizar la obra cinética, el espectador es invitado a participar en el proceso creativo, y de esta manera gradualmente el concepto de participación va tomando lugar junto al de interacción. Después de la primera computadora comercial Ben F. Laposky realiza su "*Computer Art*", con un equipo analógico y un oscilógrafo de rayos catódicos. No fue sino hasta principios de los 90 que se asoció una estética propia para estas obras que tienden a autonomizar vía infográfica, las imágenes numerizadas, la animación y las performances interactivas. Potenciar a través de los gráficos por ordenador, imágenes escaneadas, animación, espectáculos interactivos.

El artista digital, de la hibridación y la simulación, trabaja programas que funcionan como una materia desmaterializada y un lenguaje que se buscaba, y se encuentra con el advenimiento de *net.art* diez años más tarde. Más que nunca observamos una estética de la "obra abierta", como define Umberto Eco, la presenta como una exploración de los posibles campos del potencial estético de descubrimientos hipotético-eventuales, denominando así a esta visión máquina. Estéticas que van "De las estructuras que se mueven a las estructuras interiores en las que nos movemos; las poéticas contemporáneas nos ofrecen y proponen una

amplia gama de formas, con la movilidad de perspectivas y múltiples interpretaciones. “(...) Ninguna obra de arte, es realmente cerrada, algunas de ellas comportan, más allá de una apariencia definida, una infinidad de lecturas posibles.” (Umberto Eco, 1986, p. 43). Con la obra abierta, la discontinuidad de la experiencia se sustituye como valor por una continuidad devenida (p. 107). Esta apertura a una multiplicidad de posibilidades está también en el *Manifiesto del Arte permutacional* (1962) de Abraham Molles, quien es también autor de "El arte y el ordenador". Este Ingeniero y físico, gran defensor de un arte accesible, gracias a la informática y al ordenador a las "masas populares" (como señala Jean -Claude Chirollet en un texto publicado en www.fractalisme.net), pensaban que el arte permutacional era la más alta realización artística de la libertad. Por lo tanto, el desarrollo de la "conciencia de potencialidades estéticas", es el resultado de una sociedad informatizada, el arte permutacional, que confiere a la obra de arte una "realidad ideacional, una realidad idealizada, indefinidamente " aproximada " aún incompleta por la serie de variaciones combinatorias. Como ha señalado Anne- Marie Duguet, los conceptos de combinatorias y aleatorias están en el centro de la primera generación de trabajos realizados con el ordenador. La imagen ya no es una " forma definitiva ", sino que se revela en el " mismo curso de su proceso de producción” (Duget, 2002, p.175).

8.2.2- Interfaces sonido - imagen; el cuerpo – máquina

Desde finales de los 60, Steina (músico islandés), Woody Checa (poeta - cineasta - ingeniero) y Vasulka, crean en la emoción del video arte, instalaciones para múltiples pantallas. En *Matrix 1*, que juega con la fluidez y la capacidad de desplazamiento de la señal electrónica que queda visible en muchos televisores usados , el sonido puede tanto generar una imagen o ser generado por ella. En 1965, Nam June Paik, armado con el primer sistema de video Sony portapak, había declarado la guerra contra la televisión. En un gran élan " plástico electrónico ", el coreano próximo a *Fluxus*, alumno de Stockhausen y creador del Zen TV, predijo " un día los artistas trabajarán con condensadores, resistencias, semiconductores, como trabajan hoy con los pinceles, violines y bric- a-Brac " (catálogo de la exposición *Electra*, en el Musée d'Art Moderne de la Ciudad de París, 1984, p 51).

El sistema UPIC (Unidad Polyagogique de ordenador CEMAMu) diseñado por Iannis Xenakis y construido en el año 1977 (una década después de la primera *Polytope* , con su intrincado juego de luz, controlada por el ordenador; el espacio arquitectónico inspirado en las paraboloides de Pavillon Philips en Exposición Universal de 1958, que Xenakis había

compuesto su *Concret PH* , una de las joyas de la música electrónica del siglo XX , literalmente, puede hacer que los sonidos en una mesa de mezcla y conectada al ordenador , tracen diseños arquitectónicos. El sonido se convierte en línea, curva, diseño, proporción, arquitectura e imagen. Las prácticas de una disciplina, pueden gracias a este " transformador interior" (que es la tecnología numérica digital de actualización), trastornar, entre el control y el azar, modificar o inventar otras formas tecno- artísticas. Por la ciencia también el arte es capaz de hacer una re-creación artística viva. Xenakis prefería, a diferencia de Cage, el término estocástico, nombre de una ley matemática de probabilidad, limitadora de una parte del azar.

En el momento de bioarte y el conejo transgénico, la máquina es también nuestro cuerpo proteiforme y amplificado en una lógica post- evolucionista, por prótesis (la tercera mano o la oreja adicional de Stelarc) cuerpo máquina convertido en el desempeño humano o *cuerpo - software* (Orlan). Un Cuerpo *avat -art*, que nos lleva más que nunca a nuestro *i- dentidad*.

8.3- El *ready-made*

En 1912 Duchamp se instala en Munich, visita los grandes museos de Europa y transforma la mecánica, la cinética cubista en una “mecánica visceral” a la manera de los personajes de las piezas de teatro. Munich por entonces es un lugar de esoterismo, también de técnica de la abstracción de Kandinsky y colecciones de Cranach. Y es allí donde elabora la polisemia de la idea de pasaje: geométrico, químico, psicológico, sexual o metafísico. Realiza allí la primera investigación para *La Mariée mise*. A partir de esta propuesta de inconsciente orgánico y mecánica visceral, profundiza sus conocimientos de geometría, matemática, perspectiva y óptica trabajando en una biblioteca, acumula notas preparatorias del *Gran vidrio*, para abandonar definitivamente el estilo pictural adoptando una precisión geométrica y dominar diversas técnicas: plomo, vidrio, etc. Elabora un estilo seco, preciso, objetivo, simétrico de perspectiva frontal y simétrica. Dirá: “El *Gran vidrio* no es para ser mirado con ojos estéticos, él debe ser acompañado por un texto de la literatura también amorfa que no coja jamás formas. Y los dos elementos: vidrio para los ojos y texto para la oreja y la comprensión o entendimiento completan una forma estético-plástica o literaria”. Insistirá en la ligazón intrínseca entre el *Gran Vidrio* y las notas. Quería ir fuera, más allá de la estética naturalista, retiniana y representar ideas. Pero la representación misma prefigura formas que finalmente resultan estéticas; vale decir movilizan emociones unidas a una teoría del arte, la ciencia o la filosofía. Finalmente las ideas se representan con rasgos, formas, números,

colores, cotas que en conjunto transmiten y movilizan un sentir en el espectador. Hay en su obra una conjunción de literatura, plástica, cine y ciencia. Y que decir de todo lo asociado a la representación plástica del movimiento y el cinetismo y las formas obtenidas por el azar como *los stoppages etalon* o los *ready made*.

El *ready-made*, lo analizaremos como la disolución de la frontera entre arte y vida cotidiana, que iluminó la senda de lo que se avecinaba en arte y desde dónde venía. Fragmentos que señalan la huella de la vida en la vida cotidiana. Incluidos la supresión de distinciones entre arte popular y arte superior, el surgimiento del arte conceptual y la incorporación de materiales y formas antes ajeno al arte. Un elemento clave de ese legado fue el ascenso del objeto cotidiano al panteón del arte, la reunión de objetos con fines poéticos. Según el mismo Duchamp declaró: “La selección de ready-mades jamás me ha sido dictada por la delectación estética, sino que siempre se basa en una reacción de indiferencia visual, al tiempo que en una ausencia total de buen o mal gusto...” (Sanouillent, 1973, p. 141) El suyo fue un gesto conceptual, no estético. El problema del *ready-made* es esencialmente el de su definición o su naturaleza. Se trata de un objeto ordinario, común, ya hecho, sin pertenencia estética, que se convierte en una obra de arte por la decisión de quien lo declara como tal. Esta definición es correcta, sin embargo, es eminentemente problemática. Duchamp, como lo atestigua su comentario, prefería considerar sus ready-mades una prueba de que el arte, de hecho no es distinto del resto de las cosas del mundo. Si bien su legado es complejo, por otro lado, el gesto del artista se puede interpretar como que cualquier cosa es arte, incluso el objeto más humilde. En lugar de elevar lo cotidiano, su interpretación hace bajar al arte de su pedestal a la vida diaria. Tal actitud tenía mucho que ver con el enfoque dadaísta coetáneo, que compartían el desdén por la estética y las instituciones establecidas. La intención de erradicar las ideas convencionales sobre el arte, se inclinaban por una visión más abiertamente política y relacionaban la cultura elevada que aborrecían con los horrores de la Primera Guerra Mundial. Más recientemente ha renacido en las versiones de la posmodernidad cierto planteamiento antiarte que buscan probar la muerte del arte. También en los artistas conceptuales que rechazan el enfoque visual a favor de una aproximación centrada en la mente. Así, en esencia, el arte es un ejercicio mental. La propuesta aquí sería: convertimos un urinario o una pala quita nieves en arte por el mero hecho de contemplarlos como arte. Esta interpretación conduce a una más radical, a la idea de que el arte no reside en el objeto, sino en el significado que este encierra. Defensor claro de esta idea y línea de pensamiento es el filósofo y crítico Arthur Danto. Otra lectura que admite es como críticas al sistema de producción en serie que se imponía en los albores del s. XX. En 1936 Benjamín aclamó el efecto

democratizador de los nuevos métodos de reproducción en serie, en particular el cine y la fotografía. En su obra *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, argumentó que las nuevas tecnologías desposeerían al objeto de arte de su preciada “aura” de exclusividad y lo pondrían al servicio de las masas.

Menos que un objeto, el *ready-made* es sobre todo una serie de objetos. Duchamp ha diseñado y construido los prefabricados de varios intentos, que van desde 1913 hasta 1917: *La rueda de la bicicleta* y por adelantado del brazo roto (1915 , una pala de nieve comprada en Nueva York firmada por Marcel Duchamp " y tiene la intención de encontrar una inscripción para el edificio Woolworth ,como ready-made ", y *los porta botellas* (1916) , que es un " ready - made a distancia " que no sabemos si la hermana Suzanne Duchamp , lo hizo realidad en París , mientras su hermano estaba en los EE.UU. , y por último *Fountain* (1917) , el urinario firmado R Mutt propuesto a un jurado que lo rechaza . Esta lista es suficiente para demostrar que cualquier objeto no hace el *ready-made*. Es una decisión que lo convierte en *ready-made*, es decir, en un gesto de libertad (salvaje, porque va desde la voluntad a lo arbitrario), que es una idea, un acto de habla o de lenguaje (una fórmula), una intención. Duchamp puede entonces decir: " El *ready-made* puede considerarse como una especie de ironía o un intento de mostrar la futilidad de toda tentativa por definir el arte” (Sanouillet, 1973, p. 141).

Artefactos y *ready-made* aparecen en la obra de Millares, en ellos se recalca la pobreza, el ser objetos de desecho, y su carácter represor [8.1], [8.2] y [8.3].

Objeto crítico, negativo, alegremente nihilista, el *ready-made* destruyó cinco condiciones que hacen a una obra de arte. Una obra de arte es algo que depende de un comercio, que es un artefacto que requiere un virtuosismo técnico. El *ready-made* es un artefacto del libre comercio, peor, se trata de una simple idea y una sencilla cosa que permanece absolutamente arbitraria y oscura. b) Una obra de arte tiene contenido, que es el pensamiento visible, oído o leído. El *ready-made* no tiene contenido. Objeto simétrico de la serie del Pop arte, que se traga una obra a nivel de un trabajo o producto industrial, el *ready-made* es un fragmento de realidad industrial ordinaria, cotidiana que aumenta la dignidad de la obra. Como tal, el *readymade* no tiene significación, de la que no se puede decir lo que es. c) Una obra de arte tiene un autor (como diseñador que tiene autoridad sobre su obra), que está totalmente comprometido, ya que es a través de ella que se expresa el autor. El *ready-made* no es un medio de expresión. Es ridículo como acto de nombrar un objeto, en el que el autor ni siquiera está obligado a poner su firma. Si pone su firma, es contradictorio con el anonimato del que hablan. d) Una obra de arte está dirigida a un público que ve e interpreta, pero no crea. El *ready-made* en su indeterminación, radicaliza la primera paradoja según la cual "es el

espectador el que hace la pintura o la obra. " Esta paradoja, ya la había señalado Mallarmé cuando dijo: " La lectura es esta práctica desesperada ", porque la oscuridad de la obra requiere que el receptor final sea co-autor; Duchamp va más lejos en la medida que el espectador es desposeído de su propia mirada (Debray, C, 2007, p.25). El espectador se ve privado de sus propios ojos, ya que en un *ready-made* lo que hay que hacer es pensar, e interpretar ¿Qué debe buscar el espectador? Pues nada, se establece la comunicación, la transmisión y el diálogo para retirarlo y destruirlo de inmediato. e) Por último, una obra de arte es una obra de arte por el reconocimiento de tribunales legítimos: críticos, jurado, academias, escuelas, precios, etc. El urinario fue presentado al jurado de la Sociedad de Artistas Independientes en la que Duchamp participaba. Pero, el jurado rechazó el *ready-made* y Duchamp renunció.

Este fragmento de lo cotidiano, aislado casi por gracia divina - es un círculo cuadrado- , una obra de arte que contiene su propia contradicción y se mantiene en su propia desaparición: una nada que trae las cosas reales a su propia vacuidad y la obra a su propia vanidad. Esta conflagración se produce simplemente de una manera alegre y juguetona. Ironía final: casi todos los *ready-made* se perdieron. Tenemos la memoria, la fotografía y las réplicas que Duchamp hizo y que ahora están en los museos. Asimismo, según Malraux, los accidentes de la historia han transformado la mutilación de la *Victoria alada de Samotracia* en una obra tan perfecta que ningún escultor se habría atrevido a pensar (un ángel sin brazos, sólo alado), y las mismas "vicisitudes de la historia" del siglo XX, destruyeron los *ready-mades* originales para dejarnos con copias; para transmitir la idea de su poder para abolir, que no encuentra un solo objeto indiferente (Morineau, C, pp 100-102).

El legado de Duchamp extiende su influencia a muchos recovecos del arte contemporáneo, desde la demolición de los lugares comunes sobre la unicidad del arte hasta la transformación poética de objetos humildes en maravillosos o la revelación del carácter de producto comercial del arte. Artistas de los años 1980 llevaron la estetización del objeto al absurdo, poniendo en evidencia los mecanismos mercantiles que transforman un objeto, el que sea, en obra de arte.

Discípulos y seguidores de Duchamp han explorado aspectos distintos de su legado, celebrando la estetización de los objetos cotidianos en lugar de criticarla. Su obra explora una estética feísta en ensamblajes e instalaciones creados en parte o en su totalidad con objetos anodinos cuya función original se trasciende o anula. Esta corriente devino muy popular entre los años 1950-1960, durante los cuales originó una enorme diversidad de movimientos internacionales. En Francia los *nouveaux réalistes*, entre ellos Arman, Spoerri y Niki de Saint

Phalle, crearon arte con alimentos, basura y máquinas estropeadas. Su obra estaba concebida para deteriorarse, decaer o, en el caso de los ensamblajes de basura de Tinguely, literalmente autodestruirse. Seguidores del *arte povera* como Mertz, Kounellis y Gilberto Zorio crearon arte con vidrio, paraguas, botellas, carbón, madera, seda, animales vivos y fuerzas como electricidad, fuego, evaporación, para modificar sus esculturas. Jaspers John y Rauschenberg emplearon objetos cotidianos como sujeto y como materiales para el arte (Krempel, U, 2007, p.154). Y M. Millares creó con arpilleras, trapos, latas y muebles viejos.

8.4- El tiempo fílmico.

En cuanto la imagen se separa del soporte, de la materia en la que se vería inscrita su modo de memoria, cambia su antigua condición de memoria de archivo. En las nuevas formas de producción técnica (fotografía, ordenadores y films) las imágenes dejan de oficiar como eficaces memorias de consignación, de memorial. La imagen fílmica nos resulta un flujo de cambios y su constante haber devenido diferente. Aquí la imagen no sólo guarda memoria de lo que fue sino que ofrece el recordatorio de que el presente resulta de ese flujo de cambio. El ojo técnico opera micronizando la diferencia, reduciendo los saltos entre captura y captura, entre imagen producida e imagen producida. Recorta y destila la diferencia mínima para devolverla en un flujo de cambio que es destino de lo idéntico; se trata del discurrir de la duración en el continuo de la temporalidad. La imagen fílmica espacializa y sustancia todo el devenir-diferencia bajo la forma del movimiento. Para la imagen tiempo, el tiempo viene dado por la maquinaria y resulta un tiempo pautado y real.

Al considerar la relación arte y tiempo, continuamos el análisis de la relación tiempo fílmico y tiempo real. Rodada en 1963 *Sleep* de Andy Warhol, es una película muda rodada en blanco y negro, de casi seis horas de duración, de un hombre durmiendo. Los acontecimientos rodados en este film coinciden en la realidad y en la pantalla. Se trata de uno de los primeros ejemplos de cine en tiempo real, estilo cinematográfico en el que como acabamos de decir coincide el tiempo de los acontecimientos rodados y el de la pantalla. Recientemente la telerrealidad, el *cinéma vérité*, e incluso algunas películas de Hollywood han popularizado esta estrategia. Desde los albores del pensamiento filosófico la naturaleza del tiempo, e incluso su existencia, han sido objeto de reflexión. Aristóteles, San Agustín, Newton, Berkeley, Einstein, Bergson, etc han analizado la experiencia del tiempo vivido, el espacio y el tiempo, la duración, el pasado, el presente continuo y el futuro. Estas doctrinas se han abierto camino desde la filosofía y la ciencia hasta la vida moderna, en particular, al fomentar la tecnología novedosas formas de experimentar el tiempo.

Por su parte la fotografía ha hecho visible el tiempo. En el s. XIX la cronofotografía de Muybridge permitió contemplar movimientos que, debido a su celeridad, hasta entonces el ojo humano no había logrado captar. Sus secuencias de imágenes se adelantaron a la invención del cine, que fue un sinfín de nuevas posibilidades para la experimentación del tiempo. En la década de 1920 cineastas rusos, Sergei Eisenstein y otros, jugaron con la distorsión, los ángulos de cámara, abruptas yuxtaposiciones y reflejos en espejo para disipar la ilusión de tiempo lineal. Igual que constructivistas como Malevich, Rodchenko y Eisenstein, creían en un fin político de sus innovaciones: al agitar al público y hacerle ver que existía otra modo de concebir el tiempo y el espacio. Creían estar modelando nuevas formas de conciencia acordes a la nueva realidad soviética. En Hollywood, directores como Griffith, más interesados en el entretenimiento que en la política, descubrieron el *flashback* y el *flashforward*, saltos atrás y adelante, los pases a cámara lenta y rápida y la pantalla dividida(Debray, C, 2007, p.26).

El tiempo real en el tiempo fílmico, desconcertó a los públicos durante más de cincuenta años. Entre finales de los años 1950 y la década del 1960, cineastas, artistas del *performance*, intérpretes y músicos vanguardistas crearon obras de la misma índole para devolver al público la experiencia del tiempo pre-cinematográfico.

La obra de John Cage 4 '33 fue interpretada en 1952. La intención era someter al público a la escucha de los sonidos reales en una sala de concierto con tres músicos en silencio. En las décadas del 1960 y 1970 los artistas se valen de cámaras portátiles de video, las cámaras de videovigilancia y los sistemas de retroalimentación para alimentar la conciencia de posiciones momentáneas en el tiempo y el espacio. Eran intentos de lograr que el público estuviera aquí y ahora: la pieza de Yoko Ono *Sky TV*, 1966, Dan Graham y su instalación *Opposing Mirrors*; Bruce Nauman y *Live-Taped Video Corridor* de 1970. Y la entrada en la era cibernética sigue desbaratando las nociones convencionales de tiempo y espacio.

Los avances en comunicación electrónica permiten experimentar lo que el video-artista Bill Viola denomina tiempo paralelo, la sensación de existir a la vez en el propio cuerpo y en un lugar remoto. En el ciberespacio el tiempo se vuelve elástico. La tecnología permite la coexistencia de pasado y presente, borra toda distinción entre aquí y allá, incluso altera las reseñas de los acontecimientos históricos y manipula la memoria (Carrick, J, 2007, p.202).

El conflicto entre tiempo real y fílmico retoma en cierto modo el debate en torno a la concepción objetiva o subjetiva del tiempo. El intento de anclarse a un tiempo real, evidencia la creencia en que el tiempo posee una existencia concreta externa y que nosotros existimos, e incluso cobramos razón de ser, dentro de él. El tiempo fílmico se fundamenta en la premisa de que el tiempo se puede manipular y, al menos hasta cierto punto, depende de nosotros para

existir. Muchos artistas abordan las consecuencias psicológicas y filosóficas de manipularlo, mientras que otros lo convierten en materia de estudio.

8.4.1- El cine: “pauperismos” en el cine europeo.

El cine, más que cualquier arte de hoy, nos da el sentido de la vida cotidiana escapando por un lado del encantamiento del collage surrealista y en segundo lugar por el abandono de muchos montajes del arte contemporáneo.

Walter Benjamin ha criticado duramente el cine en *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Sabemos que para él, el cine es un arte de movimiento y fraccionamiento que impide toda concentración, fijación o permanencia del pensamiento. Benjamin también se conecta con el entorno del dadaísmo y las invenciones en cine, su "ensalada de palabras" y su "gusto por la basura". Sin someterse a las condiciones de la reproducción, el cine adquiere un valor de exposición puro (un valor público de cara a una audiencia) y pierde todo valor cultural o religioso es decir, todo aura. "El aquí y ahora de la obra de arte, la singularidad de su presencia en el lugar donde se encuentra." Su autenticidad y la autoridad que viene de su originalidad. Cuando el cine nació a finales del siglo XIX, se consideró como un entretenimiento popular y los filósofos apenas se ocuparon de él. ¿Cómo estos dos campos tan dispares, joven movimiento del arte por un lado y el conocimiento conceptual ancestral del otro, por fin se reencuentran? André Bazin, filósofo de ocasión, en palabras de Jacques Rancière, enfoca la cuestión de la esencia del cine. Al tratar y reflexionar sobre la cinefilia, Godard, Rivette, Rohmer, Douchet, Daney convocan a Platón, Kierkegaard o Merleau-Ponty, como filósofos que están a la cabecera de autores como, Rossellini, Lang, Hawks o Hitchcock. La filosofía inviste hoy al cine, Gilles Deleuze, reviviendo a Bergson, creó el concepto de la "imagen-tiempo", y el film *Matrix* se evaluará a la luz del pensamiento griego. Al tratar esta especificidad hoy se revela una relación apasionada y a veces sorprendente entre cineastas y pensamiento filosófico de Sartre y John Huston, Heidegger y Resnais, Slavoj Žižek y John Woo. Por no hablar de los debates cinéfilos, que tienen lugar hoy en estas "cuevas modernas" que son las salas de Arte y Ensayo o multicines.

Como en otras disciplinas artísticas, los cineastas buscaron con frecuencia temas y estilos que desde la historia se anclasen en la verosimilitud de lo real. En el "mundo real" interpretado, que se situaba más allá de los estudios. Las condiciones sociales e históricas de Europa tras las guerras mundiales, las revoluciones socialistas en el este de Europa y la caída

de valores americanos tradicionales proporcionaron al cine materiales “realistas”. Los argumentos son inspirados por las noticias de los periódicos y la realidad cotidiana. Otra forma de realismo, “el realismo poético”, una visión más auténtica y más comprometida con los más pobres se desarrolla en Francia de la mano, entre otros de Jean Renoir. Utilizando escenarios naturales en “Toni” denuncia la explotación de los inmigrantes en el Sur de Francia. Renoir tuvo una influencia en todo el cine posterior, sobre todo en el neorrealismo italiano. No sólo por su realismo cinematográfico, también por el grado de compromiso social.

Entre las principales manifestaciones del realismo en la historia del cine mundial figuran tendencias como la del socialismo soviético, el naturalismo escandinavo, el movimiento poético francés, el neorrealismo italiano de postguerra, la *nouvelle vague*, el *free cinema* (Gubern, 1973, p.58). El realismo en España adquiere características muy similares. García Berlanga junto con Juan Antonio Bardem, son considerados las figuras con mayor repercusión internacional de la década de los 50, muy cercanos al neorrealismo italiano, con “planos secuencias” larguísimos y escenarios naturales. Utilizando el humor y la actuación coral de decenas de actores, cumple con el principal objetivo de este movimiento: acortar la separación entre el cine y la realidad. Hay varios aspectos que caracterizan el neorrealismo: las películas neorrealistas son generalmente tomadas con actores no profesionales, las escenas se ruedan casi en su totalidad al aire libre, sobre todo en los suburbios y en el campo, el tema es la vida de los trabajadores y de los pobres, empobrecidos por la guerra. Siempre se hace hincapié en la quietud, las parcelas están construidas principalmente de las escenas de la gente común que participan en las actividades cotidianas, carente por completo de la conciencia como normalmente sucede con actores aficionados. Los niños ocupan puestos de gran importancia no sólo para participar, sino porque reflejan lo que "debe hacer muy bien."

Las películas neorrealistas proponen historias contemporáneas inspiradas en hechos reales y, a menudo contaron la historia reciente como el de Roberto Rossellini *Roma ciudad abierta*. Esta película es la historia épica de la resistencia, puesto en práctica gracias a la alianza entre comunistas y católicos en el lado de la población. Pronto, sin embargo, la atención se volvió hacia los problemas sociales contemporáneos, entre ellos surge *Ladrón de bicicletas* por la película de Vittorio De Sica se cuenta en el drama de un trabajador en la narrativa es la dureza de la vida en la posguerra. La denuncia de la agitación social es aún más fuerte en el *Arroz Amargo* película de Giuseppe De Santis y *La tierra tiembla* de Visconti.

Sin embargo, la imagen de Italia, un país pobre y desolado, que era evidente a partir de estas películas molestó cierta clase política. En este sentido, el episodio es emblemático de Vittorio

Mussolini, quien, después de ver *Obsessione* Visconti, estaba fuera de la habitación gritando ¡Esto no es Italia! Incluso la Iglesia Católica condenó la película para muchos el anticlericalismo y la forma en que se abordaron temas como el sexo, mientras que la izquierda no aceptó la visión pesimista y la falta de una declaración explícita de la fe política.

En 1949 se promulgó una ley, el programa presentado por el entonces subsecretario de Giulio Andreotti, que iba a apoyar y promover el crecimiento del cine italiano y al mismo tiempo detener el avance de las películas americanas, sino también los excesos embarazosos de neo-realismo. Siguiendo esta regla, antes de que puedan recibir financiación pública, el guión tenía que ser aprobado por una comisión estatal. Además, se creía que si una película difamar Italia se podía negar la licencia de exportación, en definitiva, nació una especie de censura preventiva.

El neorrealismo italiano fue uno de los movimientos cinematográficos más importantes, y tuvo un impacto profundo y extenso en la historia del cine. Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Luchino Visconti, tres de los directores italianos más importantes y conocidas comenzaron sus carreras con el neorrealismo, y se llevaron algunos elementos en sus obras posteriores. Los críticos de la *Vague neorrealismo* célebre *Nouvelle* y que incorporan la experiencia en su movimiento. Otros movimientos en los Estados Unidos, Polonia, Japón, el Reino Unido y en otros lugares desarrollaron muchas de las ideas articuladas por primera vez por los neo-realistas.

El neorrealismo italiano se inspiró en el *cinéma vérité* francés, el alemán *Kammerspiel*. Profundamente inspirado por la nueva ola francesa; influido en el movimiento documental americano y la escuela de cine polaco. Sus efectos también se pueden reconocer en el reciente movimiento danés *Dogma 95*.

Las películas de Berlanga: *Bienvenido*, *Mister Marshall* (1952), un pequeño poblado español en la postguerra y las repercusiones que en él tiene el famoso Plan Marshall, “*Plácido*” (1961) que tiene mucho más que ver con las cosas cotidianas de la vida y “*El verdugo*” (1963), en la que mediante “humor negro” agudiza la crítica al gobierno franquista y la pena de muerte (Gubern, 1973, p.78).

Las escuelas del cine neorrealista, surgieron del desaliento de una Italia devastada por el conflicto, con su economía en ruinas, ocupadas por ejércitos extranjeros, con una conciencia culpable por sus veinte años de fascismo militante. Ese mismo sentimiento era compartido por una buena parte de europeos: alemanes, franceses, hasta españoles, quienes seguían con el sabor amargo de la contienda que los había despedazado y la incertidumbre de un presente inseguro y confuso.

En el curso de esos años de la década del cincuenta, e inicios de los sesenta, se produjeron la reconstrucción europea, la explosión urbana, el decrecimiento del campesinado, la construcción de una nueva izquierda. El ideólogo principal del neorrealismo fue César Zavattini. Los principales directores fueron de Sica, Rossellini, Fellini, Visconti, Lattuada, Soldati, Castellani, Zampa, Germi, Antonioni.

Lejos de proponer sueños evasivos como hacía el cine norteamericano, presentando proyectos de quimeras no realizadas, en las cuales la imaginación del espectador se escapaba de un ingrato presente, los neorrealistas enfrentaron al hombre común a la amarga realidad en la cual vivía: la pobreza, el conflicto moral, las frustraciones, etc. El cine italiano y español de aquellos años se caracterizó por el uso de la crónica para exponer la cotidianidad y sus contrariedades, de la utilización del arsenal político para denunciar los desajustes sociales, del humor como válvula de escape para las tensiones acumuladas. Todos trataban de expresar lo mismo, el fastidio de una Europa que había sido sacrificada por el juego de las grandes potencias y estaba harta de ser empleada como chivo expiatorio de las ideologías.

8.4.2- El cine italiano (1940-1945): cine y espejo de la realidad.

El neorrealismo incluye en todas sus implicaciones un fenómeno ciertamente complejo y que no puede ser reducido a una imagen estereotipo o fórmula. Podemos aislar tres aspectos principales: la moral, la política y la estética, pero que están estrechamente entrelazadas. Fue sobre todo la reacción moral a los horrores y abominaciones de la guerra que llevó a los realizadores a redescubrir los valores esenciales de la vida y de la convivencia social. Había que darle una respuesta en el plano político a la serie de trágicos errores cometidos por el fascismo. De ahí la necesidad de un nuevo lenguaje que pudiera expresar en una conciencia directa la voluntad de cambiar. Sin embargo, pocos trabajos han sido suficientes para definir una nueva estética, no sólo fue capaz de renovar el cine italiano, sino también sirvió como punto de referencia para otras industrias cinematográficas en diferentes partes del mundo, incluida España (Brea, J,L2010,p.48).

En plena segunda guerra mundial, al final del *Ventennio nero* y en contra de toda lógica, aparecen los primeros rastros de un neorrealismo factible en comedias costumbristas, con ribetes melodramáticos y con breves incursiones en la estética documental, que se apartan del excesivo formalismo del régimen y abren una brecha realista en el panorama anticuado del cine italiano (Quintana, 1997, p.134).

A partir de 1942, la "resistencia pasiva" frente al fascismo comienza a insinuar algunos de los postulados neorrealistas. Así ocurre en *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), de Alessandro Blasetti; *Avanti c'è posto* (1942) y *Campo de flores* (*Campo de fiori*, 1943), de Mario Bonnard, en cuyos guiones intervino el debutante Federico Fellini; *Vive... si te dejan* (*L'ultima carrozzella*, 1943), de Mario Mattoli; y de forma tangencial, *Sissignora* (1942), de Ferdinando Poggioli. Estos filmes crearon una topología popular que se reanudara con el denominado neorrealismo rosa de los años cincuenta.

Distanciándose de la comedia costumbrista, Vittorio De Sica dirige su cuarto filme, *Los niños nos miran* (*I bambini ci guardano*, 1943), un melodrama contemporáneo inspirado en la triste y pobre realidad de una familia romana.

Sin embargo, será Luchino Visconti quien, con el filme "*Ossessione*" (1943), establezca las primeras líneas maestras -los primeros formalismos, por tanto- de la estética neorrealista. De hecho, en *Cinema* se publica ese mismo año un artículo del propio Visconti, titulado "*Un cine antropomórfico*", en el que condensaba sus aspiraciones realistas. Visconti regresa de Francia tras colaborar con Jean Renoir en sus filmes naturalistas, dispuesto a dar vida a lo que denominaba por entonces el "cine antropomórfico", es decir, un cine que tratase de hombres vivos y no de monigotes, como hacia el cine oficial. Bajo la influencia del gran maestro trances, Jean Renoir, "Visconti abogaba por un cine de perspectiva más humana, que tratara a fondo del hombre de la calle, algo completamente alejado de los estereotipos de la visión oficial entonces imperante en Italia".

Tres filmes, tres estilos de hacer sentido dentro del cine se erigieron como los antecedentes filmicos más directos del neorrealismo, cuya primera producción oficial fue la impactante "*Roma, ciudad abierta*" (1945), de Roberto Rossellini.

El neorrealismo no es todo el cine italiano después de la Segunda Guerra Mundial. El cine italiano sobrevive y conoce un desarrollo florido gracias a la suerte de la producción del género y el consumo, con lo que el resto del neo -realismo mantiene relaciones comerciales, aunque sólo sea por el hecho de que renueva la iconografía, como es el caso de los géneros el melodrama cómico y sentimental.

Más allá de los complejos acontecimientos de los derechos personales, políticos y culturales de los hombres que dieron a luz a un movimiento de renovación del cine italiano, aparece el neorrealismo, en lugar de un movimiento orgánico unificado y una extraordinaria afirmación del medio cinematográfico. La máquina de cine que ha demostrado ser capaz, incluso en el contexto de las convenciones narrativas nunca impugnados, para captar el cambio de escenario y la visión humana. Uno de los puntos fuertes del neorrealismo era la capacidad de

asimilar, en una atmósfera de actualización frenética vivió como una reacción al clima de la clausura oficial de la cultura fascista, el cine y la literatura y los nuevos modelos para adaptarse a la italiana

La comedia de costumbres pre neorrealista: “*Cuatro pasos por las nubes*”, basada en un guión de Cesare Zavattini, es una historia no acreditada de Aldo De Benedetti, autor de algunas comedias de Camerini y obras populistas de Bonnard, que introduce ciertas dosis de humanidad y realismo en la comedia costumbrista. Aunque el cineasta Carlo Lizzani estima que “la pintura verista del medio ambiente y la elección de exteriores no bastan para justificar el calificativo de realista” (Hovald, 1962, 34-35). La cámara de Blasetti irrumpe por primera vez en el particular microcosmos pre neorrealista. Sin embargo, ese espacio o marco de la ficción, la Italia rural donde todo parece haberse detenido, ha sido idealizado por las premisas populistas. A pesar de que Blasetti da un giro hacia el naturalismo, se distancia escasamente de la retórica fascista.

El tema del filme, siguiendo lo que luego el neorrealismo denominara “poesía de lo cotidiano”, es bastante anodino. “*Cuatro pasos por las nubes*” refleja por primera vez la Utopía zavattiniana: la transformación del mundo a través de la solidaridad cristiana de sus gentes.

La primera colaboración activa entre De Sica y Zavattini es *Los niños nos miran*, una crónica sobre el adulterio (tema prohibido por la dictadura), poco hábil en cuanto al lenguaje cinematográfico, pero arbitrada con lucidez. El filme, de textura melodramática, se aleja de los ambientes amables de las primeras comedias de Vittorio De Sica y muestra una Roma gris y aburrida, cuya atmósfera es el sustrato de realidad que colma gran parte de la cinta (Quintana, 1997, p. 124). Una familia se desintegra por la relación adúltera que la madre mantiene con su amante; sus hijos contemplan con amargura esa realidad del mundo adulto sin poder modificarla. El padre, incapaz de sobreponerse, acaba suicidándose. La retórica de la falsedad no tiene cabida aquí. El adulterio ha destruido la imagen idealizada de familia como refugio de orden y de bienestar.

La focalización del relato hacia la mirada infantil -sujeto determinante de la acción- permite a De Sica indagar nuevas formas para resaltar las emociones. De Sica/Zavattini abogaban por la búsqueda de una poética de la inmediatez. Sin embargo, el modelo de construcción dramática no rompe con los principios del melodrama clásico.

La crónica neorrealista frente a la crisis del espectáculo fascista:

Ossessione, primer filme de Visconti, condensa los debates sobre las formas del realismo literario, obrando una profunda trasgresión en la estética oficial del periodo que anuncia una nueva concepción del cine. “*Ossessione*” se erigió como un autentico "caballo de Troya" dentro del cine de la época, pues muestra a gentes vulgares y escenarios naturales desterrados por la retórica fascista.

El filme es una amalgama de las formas propias del naturalismo, procedente del realismo poético francés, y las de la novela norteamericana. Visconti, partiendo de la trama de la novela de James M. Cain, “*El cartero siempre llama dos veces*”, reemplazó el marco diegético de la América de la depresión por la Italia de los años cuarenta; un espacio reconocible de la Italia provinciana que evita todo pintoresquismo. La representación de la realidad italiana de aquella época se presenta como la negación de todos los valores de la ideología fascista (Gubern, 1997,p. 135). De hecho, la descripción de la pobreza sirve para destruir el mito del bienestar económico, mientras que el adulterio -como ya advertimos en *Los niños nos miran*- desintegra los cimientos de la familia. A diferencia de los exteriores naturales mostrados por De Sica, que apenas trascienden el estricto ámbito pequeñoburgués, la Italia suburbial de Visconti, el miserable valle del Po, es retratado con una sordidez narrativa/estilística admirable que no oculta la cara deslucida de buena parte de la sociedad.

Un factor dominante en la construcción realista del filme se apoya en la relación que se establece entre los personajes y el marco de la acción, pues tanto los paisajes interiores como los exteriores -como sugiere el realismo balzaquiano- han de servir para describir la totalidad del mundo donde viven los personajes, (Gubern, 1997,p. 88) rompiendo con la narración burguesa e iniciando el camino hacia un realismo social, donde el marco exterior influye decisivamente sobre la conducta de los personajes. “*Ossessione*” no representó el nacimiento del neorrealismo, sino la culminación de lo que podríamos definir como naturalismo formalista. Visconti, heredero del naturalismo de su maestro Jean Renoir, no ha despojado aun su cine del peso de las tradiciones fílmicas clásicas.

El neorrealismo de los primeros años de la posguerra (1945-1949)

El encuentro con una Italia destrozada por la guerra y la presencia de un cine fascista acartonado, plantean la necesidad de volver a un nuevo realismo. Había falta de material técnico y carencia de estudios de rodaje, pero también existía el deseo de liberación de hombres con distintas ideologías. La sencillez temática casi documental, el uso de actores no profesionales, filmaciones en las calles o en escenarios naturales caracterizaron esta cinematografía. Ella se transforma en un instrumento de denuncia sobre los problemas que enfrentaban a las clases populares: temas como la pobreza, el paro, la falta de viviendas, la

pobre condición social de la mujer, las consecuencias de la guerra sobre la infancia, eran usuales en el cine italiano de la época con una presencia artística de primer nivel. La atención al mundo de los humildes y a la autenticidad de los sentimientos marca la diferencia con las temáticas de la dictadura. El “seguimiento”, concepto de Zavattini, consiste en filmar lo cotidiano yendo detrás de personajes escogidos entre la gente humilde común. La cámara se pone al servicio de lo real y lo capta, convirtiendo los hechos normales del día a día en una historia. A mitad de camino entre relato y documental, muchas veces, con personajes de la calle en vez de actores profesionales, fue un cine que desplazó el acento del individuo a la colectividad, con predilección por una narración de tipo coral. Realizó un lúcido análisis de los hechos, con una crítica abierta a la crueldad o a la indiferencia de la autoridad constituida²⁰³.

"El cine no debe contar historias parecidas a la realidad. Sino convertir la realidad en relato". (Cesare Zavattini).²⁰⁴

El término "neorrealismo" se le atribuye a Mario Serandrei jefe de montaje de Luchino Visconti en *Ossessione*, que había advertido en el filme una vuelta a la invención de la realidad. Además, Umberto Barbaro lo emplea en la revista *Film* del 5 de junio de 1943, aunque ya había llegado a utilizarse en referencia al cine realista francés anterior a la guerra. Siguiendo los postulados de la historiografía cinematográfica clásica, el neorrealismo se desarrolló fundamentalmente entre 1945\1949, en el transcurso de la inmediata posguerra italiana, en toda su implacable y conmovedora crudeza.²⁰⁵

Los cineastas adscritos a las tendencias neorrealistas se rebelan contra el cine escapista, de grandes estrellas y decorados de escayola, hacia la mitad de los años cuarenta, con la liberación, y proponen un cine más humano, que retrate la realidad acudiendo a situaciones enraizadas en lo cotidiano.²⁰⁶

Por esta razón, no se puede hablar de una sola dirección o corriente neorrealista, sino de varias maneras de experimentar la realidad, tantas como autores. Aunque, observado el corpus fílmico neorrealista, se pueden distinguir dos vertientes predominantes de la reconstrucción: las nuevas generaciones levantarán los cimientos de la nueva Italia. Ya habrá tiempo para

²⁰³ Ferro, M; "No basta con comprobar que el cine fascina o inquieta: los poderes públicos o privados intuyen que puede tener un efecto corrosivo; se dan cuenta de que, incluso bajo vigilancia, un filme es un testimonio. Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica. y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos o las críticas de la oposición: en lugar de ilustrar sus ideas puede poner de relieve sus insuficiencias".

²⁰⁴ Miret, Rafael "Luchino Visconti. La razón y la pasión" Edti. FABREGAT, Barcelona 1978

²⁰⁵ Miret, Rafael Ob.cit. p 57

²⁰⁶ Miret, Rafael Ob.cit. p 108

olvidar y perdonar. Siguiendo a Quintana por una parte, están las "películas que describen la lucha cotidiana por la supervivencia, las preocupaciones, las necesidades, los deseos relativamente sencillos de los seres humanos y también los fracasos" (Zubiaur, 1999, 292). En este grupo se encuentran "*El limpiabotas*" (Sciussia, 1946) y "*Ladrón de bicicletas*" (1948), ambas de Vittorio De Sica y "*La tierra tiembla*" (*La terra trema*, 1948), de Luchino Visconti. Por otra, se encuentran los "filmes que pintan en episodios y con una distancia comprometida el movimiento de resistencia y liberación del fascismo" (ibid., 293). Entre estos destacan "*Roma, ciudad abierta*" (1945) y "*Camarada*" (1946), ambos de Roberto Rossellini.

Para De Sica el neorrealismo fue "una contestación, la respuesta a un régimen que nos había obligado a vivir de una manera hipócrita y falsa. Nosotros, por el contrario, hemos dicho la verdad" (Castedo, 2000, 74). En la inmediata posguerra, "la historia provocó la irrupción de la realidad en la conciencia de los cineastas y generó un doloroso examen de conciencia" (Debreczni, 1964, 40).

El neorrealismo surge en un clima social y político caracterizado por el consenso en la reconstrucción del país. No hay una sola escuela neorrealista, sino un clima de rechazo común hacia las formas retóricas del fascismo; clima que responde a un deseo de simplicidad, aunque alcanzarla no signifique crear patrones o fórmulas para hacer un cine realista, sino para mostrar la esencia de una realidad que se está plasmando mientras se está viviendo.

El cine neorrealista es esencialmente un cine testimonial, que se contrapone tanto al monumentalismo y la mitología nacionalista como a la comedia escapista que había promovido el fascismo. Además, la pretensión neorrealista es hacer radiografías de la sociedad, redescubrir la unidad moral italiana a partir de las más humildes realidades cotidianas, del "proletariado urbano de una Italia en la que, entre el Vaticano y su brazo ejecutor, la Democracia Cristiana -auspiciados por el torrente de dólares del Plan Marshall-, iban a industrializar determinadas regiones del país, para lo que se necesitaba mano de obra barata."²⁰⁷

El neorrealismo "es una descripción global de la realidad a través de una conciencia global", considera que el neorrealismo "se opone a las estéticas que le han precedido (entre las que figuran el "naturalismo" y el "verismo") porque su realismo no se funda tanto sobre la elección del tema como sobre las modalidades de la conciencia que promueve".²⁰⁸

8.5- Una estética de la realidad como fragmento pobre de lo cotidiano. Lo Real diferido.

²⁰⁷ Hovald, Patrice "El neorrealismo y sus creadores" Edic. Rialp, Madrid 1962

²⁰⁸ Hovald, Patrice Ob.cit. p 286

La realidad es tratada como el Real diferido en las estéticas del realismo. La dolorosa experiencia de la guerra, el trauma de la ocupación, la resistencia encontrara inspiración representación aquí en efectivo, aunque a veces en clave populista melodramática: el impacto es aún enorme, y abre el camino a todas las grandes obras del periodo de tres años siguientes. El impacto de *Roma, ciudad abierta* encuentra inmediatamente después de *Paisa* (1946) y *Alemania , año cero* (1948), con quien Rossellini completó una especie de trilogía de la guerra, en *Limpiabotas* (1946) y *El Ladrón de bicicletas* (1948) y Vittorio de Sica en *La tierra tiembla* (1948) de Luchino Visconti.

Mientras tanto, la historia sigue su curso: las elecciones del 1948 marcaron la derrota de la izquierda, y la unidad de la oposición tras el paréntesis, después de la Resistencia. El clima cultural, tiene que cambiar: así comienza la disminución lenta pero inexorable, de la experiencia neorrealista.

El mejor texto para comprender el espíritu con el que fue recibido, fuera de Italia, la nueva ola del cine sigue siendo el artículo de André Bazin *El réalisme cinématographique espagnole et l' école de la Libération* apareció en 1948 en la revista *Esprit*. En este ensayo, Bazin se centra principalmente en el análisis de la técnica narrativa, tratando de definir la relación entre la cámara (tipo de encuadre y las transiciones entre planos, movimientos de cámara) y los acontecimientos narrados, el medio ambiente y objetos. El uso de comparaciones con la técnica de la novela americana (Dos Passos, Hemingway, Faulkner) y la pintura francesa (Matisse), Bazin trata de probar que la cámara se ha convertido en uno de los ojos y las manos que la guían. Para Bazin la primera película considerada como plenamente neorrealista fue *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini, que establece un nuevo modelo de "cine de la experiencia". Después de que *Ossessione* ofrezca "una primera constatación de la realidad reaparecida y convertida a ojos de los personajes en pulsión destructora, *Roma, ciudad abierta* fue el momento de la toma de conciencia".²⁰⁹ Esta obra maestra cumple gran parte de los postulados teóricos recogidos por la teoría/crítica neorrealista.

En plena posguerra, algunos cineastas sintieron que lo que estaban viviendo, lo que había sido reprimido por el régimen fascista, debía ser contado. La indiferencia popular ante la injusticia social y la realidad debía ser eliminada. A esta situación de asfixia creativa, se sumó la carencia de medios técnicos y financieros.²¹⁰

La escasez económica de la posguerra sumió a la industria cinematográfica italiana en unas condiciones miserables. Una de las consecuencias directas de esta escasez es el cambio

²⁰⁹ Quintana, Ángel Ob.cit. p 74

²¹⁰ Quintana, Ángel Ob.cit. p 104

gradual en la arquitectura de las imágenes por la escasez de medios técnicos. Asimismo, la concepción de montaje cinematográfico se vio asaltada por las dudas surgidas a raíz de la crisis del concepto de realidad. El imaginario fílmico, por supuesto, sigue sujeto a las normas de la época, pero se ven destellos de realidad -al menos de esa realidad que ocultaba el cine y las instituciones fascistas-. En cierto modo, el cine neorrealista trajo a las pantallas la triste realidad del hombre contemporáneo, una realidad forjada por el hombre, realidad que en todo caso, depende del sentido que se le otorgue en cada época.²¹¹

La ausencia de una industria consolidada propicia el auge de un cine de temática realista, cercana al hombre contemporáneo y a los problemas de su medio social, alejado del formalismo y del simbolismo, que proponía la cinematografía anterior. En el plano estilístico, para ofrecer el máximo vigor realista, se recurre a actores no profesionales, rechazando en muchos casos las posibles contribuciones del star system; a diálogos sencillos; al rodaje en exteriores, en barrios populares, evitando las reconstrucciones en platos, con iluminación naturalista, e imitando la supuesta objetividad del documentalismo -que se traduce en una mayor verosimilitud-, pero con un margen de improvisación menor en la crónica social del momento.

El modo neorrealista de hacer cine no puede ser sobredimensionado. El rodaje en estudio o el empleo de actores profesionales fue una práctica habitual en muchas de las obras neorrealistas más significativas, y en las que las estructuras dramáticas tuvieron más peso que el trasfondo documental.

La mayoría de las películas neorrealistas, se valían de "convenciones en el desarrollo dramático de la trama, en la utilización de la violencia como *pathos* narrativo o en la forma en que se dedicaron a resaltar la maldad de los protagonistas, para poder enfatizar el triunfo del héroe clásico".²¹² Sin embargo, quien triunfa no es el héroe clásico, concebido como un superhombre, sino un antihéroe que ha sido moldeado por las peripecias de lo cotidiano. Este antihéroe es, ante todo, un hombre, participe de un drama colectivo en el que necesita crear un sentido.

Esto demuestra que el neorrealismo "no puede ser sino una poética, una determinada opción estética, que se vale de las estrategias documentales y de ilusión de pura representación para elaborar el discurso del cineasta."²¹³

²¹¹ Zubiaur Carreño, Francisco Javier "Historia del cine y otros medios audiovisuales" Edit. BARRAÑÁIN EUNSA, Navarra 2005

²¹² Sorlin, Pierre "Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990" Edit. PAIDÓS Barcelona 1996

²¹³ Castedo, Julio "Las cien mejores películas del siglo XX" Edit. JAGUAR, Madrid 2000

Roma, ciudad abierta se rodó en los días anteriores a la liberación del 7 de mayo de 1945. Este filme resume el espíritu que marcó el proceso de reconstrucción social de la inmediata posguerra. Basándose en las teorías del pensador idealista Benedetto Croce, Rossellini propone una posible reconciliación histórica sustentada en el concepto de nación. La última secuencia de *Roma, ciudad abierta*, en la que unos niños huérfanos caminan bajo el oscuro cielo de Roma, revela el ideal porque mas allá de las creencias religiosas y de las rivalidades políticas esta el hombre.

El Formalismo Dialéctico de *Caccia trágica* y *Arroz amargo*: El presupuesto ideológico-fílmico del que parte De Santis es que la realidad necesita ser interpretada desde el materialismo dialéctico en orden a establecer un discurso político con finalidad transformadora. De Santis y otros teóricos de izquierda de la revista *Cinema*, siguiendo la estética documental del cine de la implicación inaugurado con *Roma, ciudad abierta*, esbozaron las bases de un neorrealismo social encaminado a la progresiva transformación de la realidad. La solidaridad entre los individuos es concebida como el motor dialéctico que domina la construcción épica del relato. Desde la perspectiva marxista, solo la solidaridad entre los individuos de una misma clase social puede obrar positivamente en su progreso social.

Junto a las obras realizadas por De Santis, habría que citar el documental colectivo en episodios *Giorni di gloria* (1945), coordinado por Mario Serandrei, que, desde la perspectiva marxista, fue el primer filme que acometió el tema de la Resistencia. De Santis se encargo de la coordinación general y del rodaje de las escenas finales para manifestar el optimismo por la reconstrucción nacional en los años de la liberación.²¹⁴

Caccia tragica, en la que colaboran Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani y Cesare Zavattini, narra las luchas de las cooperativas campesinas contra los manejos de los grandes propietarios rurales. De Santis, influido por la estética del cineasta ruso Vsevolod Pudovkin y los modelos narrativos del cine norteamericano, busca la adhesión popular hacia el neorrealismo valiéndose de la gran tradición melodramática italiana, como hará poco después Visconti. La película fue respaldada por la Asociación Nacional de Partisanos Italianos (ANPI), lo que permitió a su director una libertad creadora casi total. La verosimilitud del filme viene marcada por la colaboración de los agricultores de la región y el empleo de decorados reales.²¹⁵

²¹⁴ Caparrós Lera “*Cine clásico, cine moderno*” Edit. Instituto de Estudios Almerienses, Almería 1993

²¹⁵ Micciche, Lino “Introducción al Neorrealismo Italiano”. I. Edit. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1982

Caccia tragica revela "la contradicción que, en general, todo el neorrealismo padece pasivamente: la contradicción entre el acelerado desarrollo de la industria cultural y el conservadurismo de la cultura tradicional-oral y a la vez gutenberguiana- de un país campesino. La teoría neorrealista todavía está ligada a las concepciones tolstoianas del arte -el proyecto mesiánico de identidad entre obra y pueblo, de comprensibilidad universal-y a los modelos narrativos de la estética verista -la recuperación de los viejos modos formativos y de su ideología pre capitalista-, cuando ya la cultura europea ha producido a Duchamp, Eisenstein y cuando Hollywood ya ha difundido masivamente todos los temas y las estructuras de la novela naturalista y ha inventado desde hace tiempo la novela de consumo, con todos sus subgéneros realistas, la *gangster story*, el *western* y la ciencia ficción" El siguiente filme rodado por De Santis, *Arroz amargo*, es una crónica testimonial que describe las duras condiciones en que trabajaban las mujeres -denominadas mondines- en los arrozales del Piamonte, bajo el control estricto de los capataces.

La Tierra tiembla: el límite de la poética.

Luchino Visconti llega a la dirección de este filme tras haberse consolidado como el primer gran director de teatro italiano dramático y lírico. En enero de 1945 había dirigido *Les parents terribles*, de Jean Cocteau.

La tierra tiembla, que parte de la adaptación de la novela *La Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, se concibió inicialmente como un vasto retablo social de tres episodios sobre la gente humilde de Sicilia (pescadores, mineros y campesinos, lejos de ese Norte fértil e industrializado, a la rapacidad de los mercaderes), pero las dificultades de producción redujeron el tríptico a un solo fresco: el episodio de los pescadores. El filme describe el itinerario de un pobre pescador, que trae ideas avanzadas de la península, donde ha sido soldado. Sus tentativas de emancipación social, trabajando por su cuenta, se frustran y pierde su casa y la barca. El tercer episodio, que Visconti jamás llegó a rodar, hubiera supuesto el contrapunto a la infructuosa rebeldía de este pescador, pues los hombres, unidos en una acción colectiva, consiguen su propósito.

La tierra tiembla es "un documental, interpretado por actores naturales, que hablan su dialecto, tomándolos en su auténtico medio. Son hombres desesperados por la miseria, que ocasiona la disgregación de la familia, y el sometimiento del rebelde a las condiciones impuestas por los propietarios de las barcas de pesca"²¹⁶ (Villegas, 1992, 447). De una exquisita belleza formal, *La tierra tiembla*, construida dramáticamente con una precisión milimétrica que parte de un estilizado trabajo de composición plástica, es una de las obras

²¹⁶ Villegas López, Manuel "El cine en la sociedad de masas" Eit. J.C. DL Madrid 1992, p 447

cumbres del neorrealismo social, pues la historia gira alrededor de una importante tesis marxista: el hombre debe unirse a la colectividad para acabar con la explotación.

Se trata de un drama social de impresionante veracidad documentalista que, a diferencia de Rossellini, "aparece plasmado en imágenes de una cuidadísima belleza plástica [...] sorprendente integración del realismo documental y del realismo estético es, en cierto modo y como ha señalado Bazin, la cima realista del cinematógrafo"²¹⁷.

Este filme lleva al límite las estrategias estilísticas del neorrealismo para acabar convirtiéndolas en materia de una poética personal. Lino Micciché, sintetizando dichas estrategias, considera que la finalidad última de *La tierra tiembla* es la de transformar la crónica simulada propia del estilo documental en una auténtica épica antropomórfica. El modelo neorrealista de Visconti es "de modestas dimensiones psicológicas y reducidas ambiciones sociológicas, que apunta sobre todo hacia una épica antropomórfica más que a una construcción novelesca, más a la memoria que a la historia, más a la ideología que a la política, más a la desnuda esencialidad del arte clásico que a la pobreza del neorrealismo".²¹⁸

La arquitectura formal del filme, adoptada como superficie estética no como trasfondo documental, presenta todos los elementos que han configurado la estética de la contigüidad y del rechazo características del cine neorrealista. El filme se rodó íntegramente en escenarios naturales de Sicilia; todos los actores eran pescadores auténticos de Aci Trezza; los diálogos, en el dialecto de la zona, fueron improvisados, y se utilizó el sonido directo en algunas secuencias.

8.5.1-El Cine Neorrealista italiano en España.

Su existencia se prolonga durante un periodo de veinte años (desde 1942, hasta principio de los años 1960), este tiempo implica una España franquista y feroz, dividida, a *grosso modo*, en cuatro grandes bloques: la inmediata postguerra, con el país en la miseria y semiderruido; la autarquía y el aislacionismo internacional; la ayuda norteamericana y el incipiente desarrollismo.

Así, por ejemplo, de Visconti sólo *Bellísima* (1951) llegó a ser distribuida y estrenada, pero con seis años de retraso. *Ossessione* (1942) había resultado conflictiva para el régimen fascista italiano, que llegó incluso a destruir el negativo. *La terra trema* (1948) implica al mundo de las difíciles condiciones de vida de los pescadores, ejemplo del cine social negado insistentemente por la censura franquista. *Senso* (1954) no se estrenaría hasta 1967 por tratar temas tabús al régimen: el adulterio y la pasión amorosa de la protagonista) y la cobardía del

²¹⁷ Villegas López, Manuel Ob.cit. p 462

²¹⁸ Micciché, Lino. Ob.cit. p 101

militar austriaco. Rossellini no tuvo más suerte. *Roma città aperta* (1945) no fue autorizada hasta 1969; el fortísimo sentido antifranquista del film, la asociación de un sacerdote y un comunista constituirán toda una contradicción a los principios del nacional catolicismo. Tampoco *Germania anno zero* (1947) ni *Paisà* (1946) superaron las normas censoriales: ambos casos tiene un matiz político: la poca gracia que hicieron siempre entre los jerifaltes censores las alusiones anti-nazis y la defensa de partisanos y comunistas. De Rossellini apenas se estrenó casi nada. Igual suerte corrió De Santis, solo *Riso amaro* (1948), *Uomini e lupi* (1956) y *Giorni d'amore* (1953) fueron estrenadas pero con sustanciosos cortes de carácter erótico.²¹⁹ El caso De Santis y los otros mencionados, radica básicamente en sus planteamientos sociales, tema por el que el franquismo dejó palpable su profunda aversión. Los títulos fundamentales del apogeo neorrealista han traspasado tarde o no han traspasado nuestras fronteras.

De Sica es la excepción a la regla de la distribución y exhibición del neorrealismo. Todas sus películas llegan con relativa puntualidad: *Sciuscià*, *Ladrón de bicicletas*. Igual suerte corren Zampa, Genina y Castellani de los que se estrenan con puntualidad y normalidad.

En definitiva, el cine neorrealista italiano, junto con el de Hollywood, el más aireado durante diez o quince años en este país, se conocía sólo o a través de tres fundamentales cribas: el retraso, la parcialidad y la manipulación. Como decía Berlanga “unas pocas docenas de enteradillos y de cinéfilos conocían algo más gracias a las catacumbicas sesiones o escapadas al extranjero, lo cual, para un cine con voluntad testimonial, popular y de denuncia supone una limitación absoluta”²²⁰ En definitiva dejar una miseria, explotación, luchas sociales hubiera supuesto simplemente, propaganda subversiva.

Del conjunto de la producción neorrealista solo llegó a nuestras pantallas un porcentaje ideológicamente definido: aquel de orientación cristiana y humanista, más bien superficial y esperanzado o benevolente.

La guerra y postguerra sólo nos llegaron tratados desde la óptica de los buenos sentimientos y las razones auténticas del conflicto (fascismo) totalmente escamoteadas. Del cine con planteamientos sociales, solo llegó aquel que menos profundizaba en la lucha de clases. También quedaron excluidas las alusiones al sexo o al erotismo.

8.5.2-El duelo diferido, inhibido o negado.

²¹⁹ Micciche, Lino “introducción al neorrealismo fotográfico italiano” Edit. Ayuntamiento de Valencia. Muestra de Cine Mediterráneo. Valencia 1982

²²⁰ Micciche, Lino Ob.cit. p 8

Para Freud la fruición que producen las estéticas, denominado goce estético es conceptualizado como sexual y de pérdidas. Vale decir, el goce estético siempre remite a paraísos perdidos por el sujeto o por la misma humanidad. Él en sí mismo refiere a lo diferido. Como decíamos más arriba la realidad es tratada como el Real diferido en las estéticas del realismo. La dolorosa experiencia de la guerra civil, la clandestinidad y el ostracismo, la resistencia en definitiva, encontrará inspiración y representación bajo el amparo de estas estéticas del horror diferido. Estéticas de lo diferido son las que van desde las estructuras que se mueven, las exteriores a las estructuras interiores de los acontecimientos, en las que nos movemos. Las poéticas contemporáneas nos ofrecen y proponen una amplia gama de formas, con la movilidad de perspectivas y múltiples interpretaciones, y entre ellas destacan las pérdidas y los duelos. Se trata de ruinas de la forma, como exaltación de fragmentos encontrados en lo real. Las ruinas basculan entre la Historia y la Estética de lo deteriorado, constituyéndose como significantes y nostalgia de una totalidad perdida.

El duelo diferido, inhibido o negado es la ausencia de la expresión de duelo en el momento o después de una pérdida, cuando se espera que se manifieste. En algunos casos, el duelo sencillamente se retrasa hasta que no puede evitarse por más tiempo. El duelo inhibido o negado puede a veces desplazarse hacia otras pérdidas que, aunque aparentemente insignificantes en sí mismas, pueden simbolizar la pérdida original. Una manifestación de este desplazamiento puede ser la reacción emocional ante los problemas del prójimo o un franco olvido o negación.

Ninguna obra de arte como obra cultural es cerrada, algunas de ellas comportan una apariencia definida, una infinidad de lecturas posibles en las que está implícito un duelo personal o de la misma humanidad. El arte como obra abierta transforma la discontinuidad de la experiencia histórica y subjetiva como valor por una continuidad devenida en la que la elaboración de las pérdidas (sociales, históricas, personales, religiosas y metafísicas) está presente. La imagen no es una forma definitiva, totalmente cerrada, sino que se revela en el mismo curso de su proceso de constitución y a su vez la forma nunca contiene completamente aquello que representa.

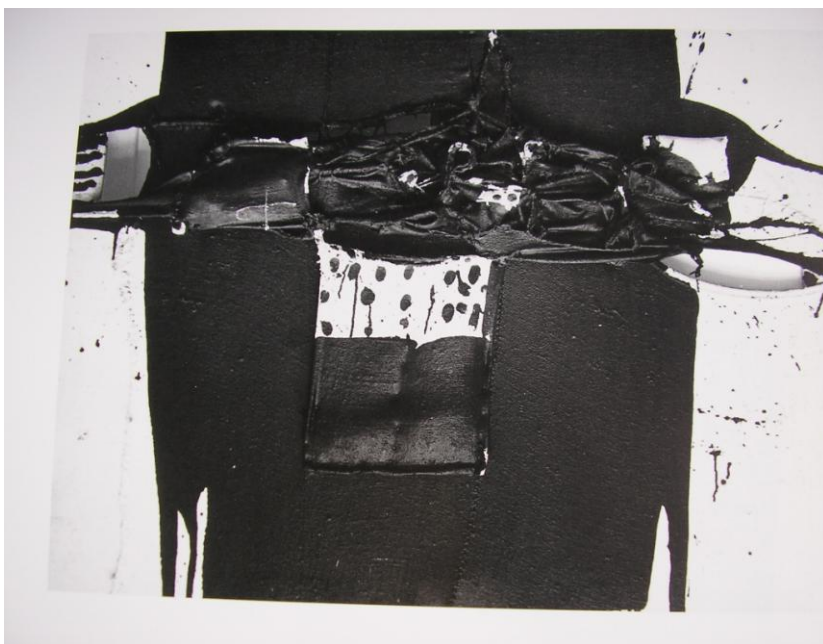
Se trata de duelos de la humanidad que se incluyen en la constitución de nuestro cuerpo proteiforme y amplificado, en una lógica post-evolucionista, como prótesis, como cuerpo máquina, cuerpo *software*, cuerpo palabra e imagen, que nos lleva a nuestra identidad. Las fronteras entre arte y vida cotidiana se diluyen cada vez más y se constituyen en fragmentos que señalan la huella de la vida en la vida cotidiana. Este fragmento de lo cotidiano que es una obra de arte, contiene su propia contradicción y se mantiene en su propia desaparición.

Expresa y simboliza duelos negados, diferidos y a la par se mantiene en una nada que trae las cosas reales a su propia vacuidad. El discurrir de la duración en el continuo de la temporalidad trae a un presente continuo las pérdidas y los duelos asociados a ellas. La duración recorta y destila la diferencia para devolverla a un flujo de cambio que es destino de lo idéntico en el presente continuo. El conflicto entre tiempo real o concepción objetiva del tiempo y el subjetivo, personal, se hace materia en los duelos diferidos; las pérdidas recrean a través de los sentidos una recuperación simbólica que habla de su elaboración.

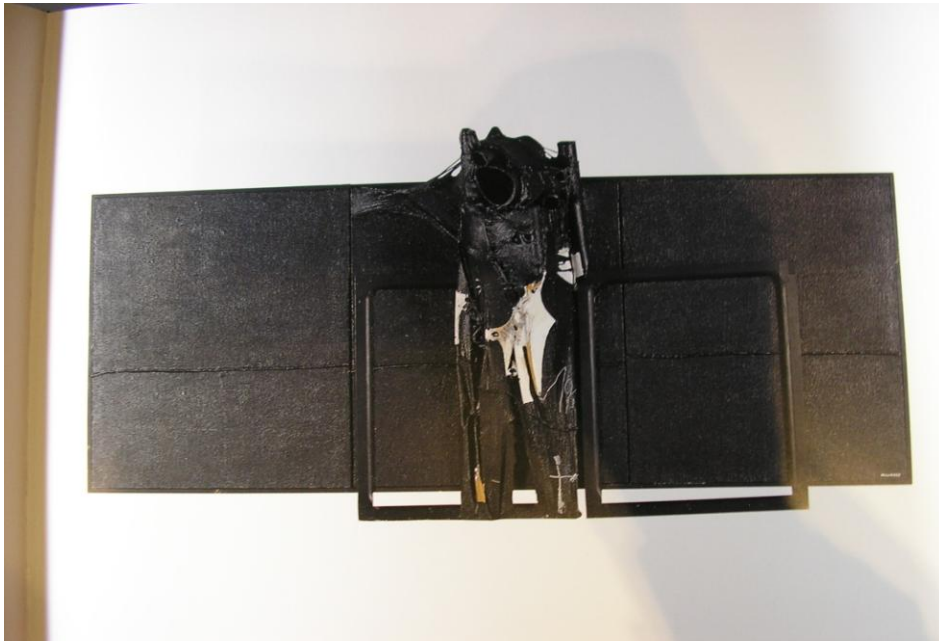
La obra de Millares, a través de sus *homúnculos*, señala estos duelos diferidos de la humanidad por la pérdida de una condición solidaria. Los problemas del hombre se desterritorializan, y pasan a ser problemas de la humanidad. Observamos en el interior de la obra rasgos distorsionados por la angustia vital. Sus imágenes impactan la consciencia del espectador con malestar y desazón. Como en un delirio expresionista, la acritud de las imágenes convocan un dolor vital que es trasunto de duelos, aun no cerrados, por pérdidas humanas sufridas. Es el mismo ángulo por el que a veces penetran Bacon o el mismo Goya. Remedan dolores despiadados que siempre esperan en cada recoveco de la existencia, de cualquier existencia. Se diría que la identidad es ciega, sentenciada a muerte por las trampas y tentaciones de la vida y la sociedad y que raramente se muestra como un ente concreto y estático.



[8.1] Millares, Artefacto para la paz, 1964, Tc. Mixta s/arpillera, Col.de Arte s. XX, Alicante.



[8.2] Millares, Cuadro 169, 1961, Tc. Mixta s/arpillera.Col. Galería Bisca, Madrid.



[8.3] Millares, Triptico a un desconocido o, Sarcófago para un Indeseable, 1967. Col. Elvireta Escobio.Madrid.

ESCENA POLÍTICA

SUBVERSIÓN Y ANTROPOPOLÍTICA DEL ARTE.

CAPÍTULO IX Arte y Política

El lenguaje de las imágenes, cargadas como están de potencial alegórico, operan al mismo tiempo como un lenguaje de subversión política desde la clandestinidad y como el lenguaje mismo de la revelación constitutiva del saber de la comunidad. Este saber del que hablamos, es de un orden que se trasmite y propaga propiamente a través de un tipo de discurso figural que sin embargo permanece oculto a la vista del poder que vigila, pero a la vista de quien sabe ver. Así como todo el saber que constituye el conocimiento religioso en la tradición cristiana tiende a formularse en un orden visual, como relato de verdad dominante y de organización de los imaginarios públicos; también han servido para narrar otras historias de la humanidad con fuerza y persistencia a lo largo de tantos siglos. Hablamos aquí de las relaciones de dominación, del poder y su subversión, de la crítica política. Imágenes que atañen a otras partes de la vida pública, no sólo a la religión.

¿Cómo pensar y producir la soberanía más allá del poder? ¿Cómo producir soberanía cuestionando las relaciones de dominación? Son interrogaciones planteadas en torno a la relación arte y política. Dos figuras alegóricas que analizan los límites de la soberanía política en la tradición metafísica de Occidente, son precisamente el arte y la política. Derrida tomará en el seminario de 2003-2004 como figuras de esta polaridad: la Bestia y el Soberano, dos figuras a su vez de lo político y que se han situado históricamente más allá de la ley. Desconocedora del derecho, la bestia y el soberano cuyo poder se define por su capacidad de suspender el derecho. Se trata de una división onto-teológica que produce una serie de oposiciones binarias de género, clase, especie, raza, sexualidad, que a su vez ordenan o estructuran relaciones de dominación. La bestia entendida como animalidad, naturaleza, el sur, esclavo, el lugar colonial, lo anormal. El soberano representa lo humano o incluso lo sobrehumano, Estado, Dios, el sujeto blanco, la masculinidad, lo sexualmente normal (Quilliot, 1998, p.171).

En los albores del s. XX los representantes de la modernidad reafirmaron su intención de provocar el cambio por el arte bautizándose como vanguardia, metáfora militar que se adecuaba a su intención de cargar contra un régimen anticuado y opresivo. Movimientos como el constructivismo ruso, De Stijl o la Bauhaus optaron por el compromiso social para construir sociedades utópicas mediante un arte racional. El fracaso de esos sueños desató

una corriente oscura y activa de arte con contenido político cuya finalidad era destapar la corrupción e injusticia de las sociedades. Ejemplo de crítica política es el *Guernica* (1937) de Picasso, que retrata el bombardeo por parte de la Alemania nazi de la población vasca durante la guerra civil española.

En Alemania, en el período de entreguerras, Otto Dix, Grosz y Max Beckmann criticaron la corrupción de la sociedad de Weimar con cuadros satíricos de burócratas obesos, prostitutas mercenarias e industriales despiadados.

A mediados de siglo la lamentable crónica de la guerra y la opresión alejó a algunos artistas del compromiso político. En un giro introspectivo, defendieron la idea de que el arte debía proporcionar un espacio para la libertad personal, no universal. Esa perspectiva culminó en la obra de los expresionistas abstractos, quienes siguieron una filosofía de radical individualismo y autonomía en la que la influencia corrupta de la política no tenía cabida (Chalumeau, J-L, 2007, p.61).

En el contexto de la década de 1950 el realismo social soviético representaba un régimen totalitario que obligaba a los artistas a convertirse en agentes de la maquinaria propagandística, mientras que el expresionismo abstracto, con su gestualidad improvisada, simbolizaba la libertad de acción que la democracia garantizaba a los estadounidenses. El debate en torno al papel de la política en el arte continúa entre los defensores de la calidad y los partidarios de la crítica. Entre los primeros están críticos como Robert Hughes y Hilton Kramer, quienes condenan la degradación de la alta cultura por el arte con mensaje unidireccional. Denuncian la cultura de la queja, en alusión a los artistas políticos que asumen una postura victimista e interpretan el mundo a través de sus frustraciones. A mediados del siglo XX ya lo había hecho Clement Greenberg, quien se opuso a la intrusión en el arte de variables externas como la narrativa, la política o la biografía en la creación y valoración del arte. Tres críticos que se consideraban como paladines de una visión del arte como puro, ajeno a discusiones partidistas, expresión de los más elevados logros de la humanidad (Heartney, Eleanor, 2013, p.366). Del otro lado están los partidarios de la crítica cultural, teóricos que propugnan una postura antiestética, arremetiendo contra el cultivo del placer y la apreciación de la belleza que constituyen el núcleo de las definiciones de “calidad” de Greenberg, Kramer y Hughes. Críticos de la crítica cultural, quienes plantean un análisis crítico que evidencia cómo el placer estético sirve a los intereses de un aparato social, político y económico autoritario. Celebran a los artistas que se apropian de imágenes de prensa para sacar a relucir su manipulación, subrayan la conversión del arte en bien de consumo y revelan su complicidad en sistemas de opresión política y psíquica. Artistas que

adoptan distintas estrategias para abordar las complejidades de la política que sirviéndose del arte clásico de la retórica, exploran modos de persuasión que lleguen a las emociones y el intelecto del público. Unos explotan los lenguajes visuales extraídos de la historia del arte, los medios de comunicación y la cultura popular, así como en la actualidad las nuevas tecnologías y los nuevos canales de comunicación. Dan testimonio e injusticias de nuestro tiempo. "Siempre se intenta que sea moderna y progresista. Incluso en pleno franquismo, Luis González Robles en los años cuarenta y cincuenta promocionaba la pintura abstracta e informalista de Tàpies, Chillida o Saura, la de Millares, en las citas internacionales". Era una manera de demostrar que España era un país moderno y se situaba en la estela de la dominante cultura estadounidense. "El arte siempre ha jugado un papel importante como reflejo de la imagen de una política o un país, y eso es independiente de la intención de los artistas"

En la Transición política española se quería transmitir la imagen de un país joven y moderno, Barceló, Sicilia, Valdés y Amat optaron a decorar el salón de sesiones de la Sociedad de Naciones. Para la realización de la cúpula de Ginebra hubo un concurso restringido (además de Barceló, presentaron proyecto José María Sicilia, Manolo Valdés y Frederic Amat). El antecedente más claro de este proyecto son los murales de Josep Maria Sert en la sala del consejo del Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra, y aquel también fue un proyecto víctima de su tiempo. Igual que ahora, la Sociedad de Naciones (antecedente de la ONU) pidió a los países miembros que colaboraran en la adecuación de su sede. La República española quiso hacer el regalo de una decoración mural que reflejara los valores progresistas de su Gobierno y sirviera para darle prestigio cultural en el exterior. Se encargó el mural a Josep María Sert, que en aquel momento era un artista con gran presencia en el mercado internacional. Sert trabajó en el proyecto durante los dos años siguientes, pero cuando se inauguraron las pinturas, en octubre de 1936, la Guerra Civil ya había estallado y, para desesperación del artista, en los disturbios anticlericales de aquellos tiempos se quemó la catedral de Vic y con ella los frescos que consideraba la obra de su vida. En la Exposición Internacional de 1937 de París, Sert colaboró con el Gobierno rebelde con una pintura sobre Santa Teresa que se exhibió en el pabellón del Vaticano que estaba situado justo detrás del militante pabellón de la República que exponía el *Guernica* de Picasso(Marchán Fix,S, 2010, p.69)

Se ha comparado también esta obra de Picasso con el proyecto de Barceló en Ginebra. No está claro que sean equiparables. Por una parte porque el pabellón español se enmarca en lo que

son las exposiciones internacionales y, por otra, porque las circunstancias históricas de 1937 convirtieron la Expo de París en un escaparate político y estético de los diferentes regímenes a los que la República española concurrió con propaganda realizada por sus artistas más radicalmente vanguardistas.

9.1-La Guerra.

La estética de la pobreza en las producciones del siglo XX sobre todo, testimonia el horror absoluto de las guerras y deja clara la transformación de la mirada. El creador conjuga una mirada crítica en muchos ámbitos de la realidad. Dicha estética hace la proyección exterior y como retórica persuade y hace sentir, convence de realidad. Proyección que conjuga tanto espaciamento como temporización. El arte es exploración de lo indecible y de lo invisible con un fuerte impulso hacia lo imposible. El deseo de provocación no es el único principio que preside cierta apología deliberada de la guerra que hace Marinetti en el *Manifiesto Futurista* (1909) situándola como fuente de progreso, como la “única higiene del mundo”, como el medio de hacer tabla rasa del pasado, en la perspectiva revolucionaria de un cambio radical del hombre y la sociedad. La violencia increíble de la Gran Guerra se encargará de rectificar este punto de vista. Marcado por los conflictos más brutales, por la barbarie más inconcebible, el siglo XX es el que integra el más profundo cuestionamiento de la historia. Durante todo el siglo, un doble movimiento se afirma: de un lado, el extraordinario apoyo de la historia para el arte, verdadero instrumento ofensivo de guerra y defensivo contra el enemigo. De otro lado, el desarrollo radical de la forma, que se apoya en un proceso irreversible de deconstrucción y de renovación (Ramírez, J, A, 2009, p.160).

La experiencia de la guerra es un *schok* determinante que va a cristalizar la orientación artística de algunos artistas, como Fernand Léger, por ejemplo u Otto Dix. Testimonios de un conflicto que les sobrepasa, los dibujos que ellos realizan en el frente durante la Primera Guerra mundial son las imágenes fugaces del cotidiano de los soldados. Ni patéticos ni expresionistas, los dibujos de Léger sugieren, en el estilo cubista, una destrucción del individuo por la representación de un hombre deshumanizado, metamorfoseado en máquina, reducido a un rango de obrero anónimo de la gran carnicería racionalizada. Al contrario de Otto Dix, que dispara justo hasta lo intolerable el terror y lo fúnebre acentuando esos detalles. Los croquis de estos dos creadores, constituyen el testimonio histórico de una reflexión sobre los medios y maneras de representar una realidad contemporánea puesta directamente en el rango de lo insoportable.

Profundamente marcado por esta primera experiencia, el s. XX será el del hombre roto por la guerra, luchando desesperadamente contra la adversidad pero librado ineluctablemente a una suerte trágica. Las figuras de Miró o de Julio González encarnan en el contexto de la guerra civil española, el ser humano presa de la agresión y la represión. El cuerpo se estira, se distiende en Miró, mientras que por la misma época, Picasso reacciona frente a la guerra focalizando su dolor y su revuelta en el rostro y el cuerpo de su mujer amada. Deformaciones dolorosas de figuras, distorsiones de las formas hasta lo monstruoso, búsqueda de lo esencial: el mundo entrado en convulsiones. En continuidad con Goya y sus *Desastres de la guerra* y de Jacques Callot y las *Grandes miserias de la guerra* (1810-1820); la obra es el lugar de cuestionamiento de una crítica de la historia. A la representación heroica de soldados, a la imagen gloriosa de la violencia se las sustituye por la visión desesperada de un hombre fragmentado y auto-destructor.

La confrontación con la historia y los eventos políticos son tomados y representados de un modo paródico. Respuestas de Victor Brauner a los montajes del nazismo, los retratos grotescos de Hitler y Hindenburg (1935) funcionan en esta dimensión de caricatura y burla del poder político, fieles a la tradición de Alfred Jarry y su pataphisica.

Portadores de una gran esperanza, la deflagración revolucionaria en Rusia da sentido a las revueltas artísticas. Numerosos artistas rusos: Malevitch, Tatline, etc, toman parte activa en la Revolución, queriendo contribuir así a la renovación de la vida artística y construir una Rusia nueva (Ramirez,J,A, 2009, p.153).

En los años 1960-70 el compromiso contestatario y revolucionario es omnipresente en los artistas que se movilizan y se politizan de cara a la multiplicación de las crisis políticas, en revuelta contra la social democracia burguesa. El clima y la efervescencia del mayo del 68. Muchas orientaciones se dibujan en la evolución de las complejas relaciones del arte con la historia. Después de la Primera Guerra mundial y durante casi toda la primera mitad del siglo, el arte se percibe como un verdadero acto de compromiso, se define como un medio de activación de la toma de consciencia política y afirma la necesidad de la emergencia de una estética nueva en el mundo nuevo. Después de la Segunda Guerra mundial, la cuestión decisiva no es tanto la actitud del artista de cara a la historia que la de la forma que deberá adoptar su proyecto artístico. Interrogación que va a animar numerosos debates. A partir de los años 60, el problema de la historia se aborda desde una perspectiva que ya no es sólo la de la representación.

Después de la *Shoah*, la cuestión del destino de la representación y la transformación de sus códigos es puesta de manera crucial y va a atormentar el trabajo de un cierto número de artistas y escritores animados por Theodor Adorno y su “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”. En este contexto los dibujos realizados por Zoran Music de su deportación a Dachau tienen un estatuto que pone en cuestión, a la vez el testimonio del horror absoluto, pruebas, reliquias y obras de arte.

La apropiación de imágenes emitidas por los medios de comunicación en el inicio de los 1960 hizo posible la existencia de un nuevo género de pintura de historia, revestida de subversión, devenida espectáculo, especialmente en el Pop Art con Warhol o en la Figuración narrativa, de Erró por ejemplo, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz o Jörg Immendorff, la pintura es el lugar en el que la perspectiva histórica es reconstruida, donde es posible poner la memoria de los eventos enterrados; condición necesaria para controlar un presente o un pasado insoportables.

Frente al amenazador contexto de opresión vivido en Francia durante la II Guerra Mundial y la Ocupación nazi, los artistas de la época se rebelaron frente a las consignas oficiales mediante novedosas respuestas estéticas que modificaron el contenido del arte. Estos creadores resistieron y reaccionaron, “haciendo la guerra a la guerra” con formas y materiales casuales impuestos por la penuria, incluso en los lugares más hostiles a toda expresión de libertad. Hecho que se observa entre las obras de un centenar de artistas, de Georges Braque, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Vasili Kandinsky, Pablo Picasso o Joseph Steib y también de otros autores desconocidos para el gran público. Unas obras que desvelan "todo lo que quedó y se produjo en la intimidad de las viviendas y de los talleres, de los refugios, de los campos de internamiento y de concentración, de las cárceles y los psiquiátricos, a la sombra de la historia" Los artistas ocultos en los talleres o presos en los campos. Producción dedicada a la historia que impregna las producciones artísticas en Francia tras la derrota contra Alemania y la instauración de la doble dictadura de los nazis y del gobierno de Vichy, con el trasfondo de la propaganda intensiva y la persecución de judíos y otras minorías raciales o políticas. La vida artística parisina, expurgada de "indeseables" resulta lúgubre, como habían vaticinado los surrealistas en su Exposición Internacional de 1938 (Didi-Huberman, 2008, p.348).

La producción realizada en los campos de internamiento y en la clandestinidad a la que se ven abocados quienes pretenden eludir el arresto por las fuerzas autoritarias, mientras los maestros

de referencia, como Matisse o Bonnard se refugian en sus talleres al abrigo del ruido de las botas militares. Pablo Picasso, también recluido en su estudio, aprovechó para multiplicar sus obras maestras, encarnando la resistencia. Pocas galerías resistieron en el ambiente artístico parisino durante la Ocupación. Entre las que sí lo hicieron, destacó la galería Jeanne Bucher. La galerista ayudó a artistas en peligro y exhibió lo que eran consideradas "obras degeneradas"

La Ocupación y el régimen de Vichy se endurecieron cada vez más, especialmente en los campos de internamiento donde encontramos a quienes crean obras libres con los medios de que disponen. Serán los últimos vestigios de creación antes del exterminio. Fue el caso de Otto Freundlich o Felix Nussbaum, cuyas obras son huellas irremplazables del horror.

El arte de la guerra en Francia también hace mención a los Anartistas, o artistas marginales, quienes mejor pueden hablar directamente de otro mundo y hacer estallar los marcos de la reconstrucción en una revuelta permanente, desde los talleres de los hospitales psiquiátricos en los que realizan sus obras, pasando por todos los lugares del arte liberados del yugo de una "pesadilla siniestra y gélida"(Huberman, 2008, p. 345).

9.2-El compromiso político en el pensamiento estético.

El pensamiento estético de Marx sintoniza con una tradición doble de la estética alemana. En primer lugar con la enraizada en la teoría de la sensibilidad, de clave antropológica siguiendo la línea que va desde Schiller a Feuerbach. En segundo lugar con la filosofía del arte de Hegel que cristaliza en la concepción del arte como superestructura en la ideología. Fue Luckács quien consagró esta vinculación, cimentada en la dualidad hegeliana de la forma y el contenido. De aquí brotarían las teorías del arte como reflejo de la realidad y del Realismo, asumidos como ejes de toda la estética marxiana. Una variante de la misma ha sido el enfoque del arte como superestructura determinada por el factor económico, tal como cristalizó en la estética de Plejánov y otros autores de la IIª Internacional. Mientras Adorno en la *Crítica del gusto* (1960) profundizará en la autonomía del arte y en la especificidad de lo artístico, enlazando con los debates en Rusia entre el marxismo y la Escuela Formalista, con el estructuralismo checo de la década de los treinta y con el cruce entre marxismo, el estructuralismo y la semiótica. Recordemos que Marx en la Introducción general a la *Crítica de la Economía Política*, recuerda las diferencias que existen en la captación y apropiación del mundo exterior a través de la religión, el espíritu práctico y el

arte. Modo de apropiación, el estético, abordado desde los *Manuscritos* y las *Tesis sobre Feurbach*, que afecta a la función estética y al peculiar modo de visión del artista (Ramires,J;A, 2009,p.164)

El interés de Marx no se aleja de la estética alemana clásica, más que en la interpretación y en las consecuencias que extrae. Su ambición está en deshacer el nudo que se da en el desajuste entre el reconocimiento de lo estético desde el yo trascendental y su despliegue contradictorio en el yo empírico, en la realidad prosaica. Con este objetivo, primero fija el reconocimiento pleno de la sensibilidad estética; a continuación analiza sus contratiempos: disolución de lo estético en la Economía Política; y, por último, esboza un proyecto para la realización de lo estético. La premisa irrenunciable será reconocer sin reservas la dimensión estética, el sentido estético es connatural a la naturaleza del hombre. El hombre se pone en contacto con el mundo de un modo primerizo a través de los sentidos y esto supone reconocer la sensibilidad estética, como modalidad privilegiada de apropiación y habitación del mundo. La apropiación es polifacética, integral y se lleva a cabo gracias a todos los órganos de los que dispone el hombre y en todos los hombres) Huberman-Didi, 2008, p. 338).

La dimensión estética es un rasgo inconfundible del hombre total, que al contrario de lo que le acontece al hombre fragmentado de la modernidad que analizará Schiller, es capaz de desarrollar sus capacidades en todas las direcciones. Marx consciente de la irrupción de la historia, reconduce este debate estético a una antropología que se inserta en la historicidad del hombre. Será en esta dimensión en la que opere el compromiso político de creadores, pensadores y artistas. Quienes, a través de la generación de obras y textos critiquen y lleven adelante la transformación de sistemas sociopolíticos injustos (Brea, J, L, 2010, p.9).

Los años 1960 son años de crecimiento del compromiso político antifranquista de Millares, patente en su colaboración en la Revista *Ruedo Ibérico*. En estos años se da la conexión con artistas de vanguardia experimental y radical, con el grupo ZAJ aglutinado en torno a Juan Hidalgo y Walter Marchetti, la portuguesa Lourdes Castro, redactores de la revista KWY de París y Alberto Greco y Eduardo Arroyo futuro artista pop. En 1963, continúa ese compromiso, en cuyo contexto epocal destacan los *Artefactos* para la paz y el *Escaparate para El Corte Inglés*, realizado con bidones metálicos y alpargatas.

En el filo de los años 1970, muy cerca del final de su vida, aparecen las *Antropofaunas* y los *Neanderthalios* expuestos en el Musée d 'Arte Moderne de París.

Compromiso político que se profundizará en las series sobre *Nuevo Mundo* con *Variantes sobre la cabeza de Nuñez de Balboa* (1970). Nuevas experiencias: las del Sahara (1969), *Animales del desierto*, la de Grecia la del gris y rosa, la de *caligrafías* casi twomblyana, la de viejas rúbricas castellanas, la de arqueología, tan amada por Elvireta y por él mismo, de la que habla en *Memoria de una excavación* (1970) y las serigrafías de *Descubrimiento en Millares 1671* (1971) libro editado por el Museo de Cuenca; la de los *Sueños de príncipes*.

9.3-Arte y compromiso político en Canarias.

En la España de la posguerra muchas ocasiones relacionadas con la denuncia o el compromiso político no fueron excepción y los artistas que definieron el panorama de los años cincuenta y sesenta tuvieron una clara conciencia política antifranquista, en especial aquellos encuadrados en el llamado informalismo (Cirlot, L, 1986, p.123).

En Europa la abstracción se había consolidado a raíz de la segunda Guerra Mundial como una faceta procedente de las diversas vanguardias históricas. Las dificultades para imponer una mentalidad respetuosa con la abstracción habían sido diversas. Desde el realismo social impuesto por la URSS que acabó con la floreciente vanguardia rusa, hasta los desmanes cometidos en nombre del nazismo, la índole y el signo de los censores había sido diverso, pero había existido. En la Europa invadida por la guerra, los posicionamientos de los artistas vanguardistas habían despertado diferentes reacciones. Entre ellas grandes rechazos. A pesar de esto, durante la Segunda Guerra Mundial, una corriente subterránea de libertad creadora había circulado por la Europa invadida. Una serie de revistas que editadas en Francia, Bélgica, Dinamarca, Alemania y Los Países Bajos, contribuyeron a mantener despierto el espíritu de artistas que luchaban por la independencia estética (Cirlot, L, 1986, p.103).

La existencia de artistas con una clara conciencia política antifranquista fue un hecho que también se dio en Las Canarias. El influjo actualizador de las corrientes vanguardistas de más éxito en las Islas lo cortó en seco la Guerra Civil. Visto como un arte degenerado, el Régimen franquista no sólo acabó físicamente incluso con no pocos artistas e intelectuales, depurando a otros y forzando a huir al exilio a otros muchos, sino que destruyó una experiencia artística de gran calado que, además, unía la indagación en la tradición y la reinención de lo local, casándolos con lo universal.

De entrada el franquismo promovió el resurgimiento de la estética regionalista dentro de un programa de promoción y exaltación ideológica del Régimen. De este modo autores como

Francisco Bonnín, Nicolás Massieu y José Aguiar regresaron para monopolizar la escena artística canaria. En este regreso del regionalismo se encuadra igualmente el muralista Jesús Arencibia, especializado en temáticas religiosas. El gomero Aguiar cobró relevancia nacional incluso encajado en esta actitud proselitista -un pueblo feliz, unido y sin fisuras en un paisaje de destino universal- y llegó a realizar retratos de Franco. No sólo él. De hecho, en 1947 se creó una Agrupación de Acuarelistas Canarios que tuvo prestigio fuera de las Islas al lograr algunos integrantes varios premios nacionales de acuarela (Parceiras, P, 2009, p.62).

Mientras esta figuración decimonónica y extemporánea monopolizaba la escena en una España aislada, la mundial era bien distinta: la huida de los vanguardistas europeos a América, en particular a Nueva York, durante la II Guerra Mundial fue un gran impulso para la tendencia plástica dominante, derivación de esas vanguardias históricas: el expresionismo abstracto. Era un arte no figurativo que tomaba, según los autores (Pollock, Rothko, De Kooning, Newman), aspectos del último expresionismo europeo, del surrealismo y el constructivismo. El expresionismo abstracto, que en Europa se cobraría el nombre de informalismo (Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Schulze), trataba de ser expresión del lado impulsivo, del interior desconocido del artista. Era así como en los años 50 se representaba a un mundo caído, fragmentado, impactado desde que el proyecto de la Modernidad que lo había guiado varios siglos se había topado con Auschwitz, Dachau, Hiroshima, Nagasaki, el Gulag soviético, la razón había perdido mucho de su prestigio. Junto al informalismo surgió sin embargo una tendencia no opuesta, llamada Nueva Figuración ya que suponía regresaba a la figura aunque bajo una perspectiva similar a la del informalismo. Su gran nombre propio es Francis Bacon. En España se encuadra Antonio Saura (Cirlot, L, 1986, p.81).

La abstracción de mediados del siglo XX se abrió paso en pleno franquismo en Canarias para alumbrar a los dos artistas canarios de mayor proyección internacional: Manolo Millares y Martín Chirino. El primer intento de recuperar un arte vanguardista y experimental en la Canarias franquista es el grupo Pintores Canarios Independientes, creado en 1947 en Tenerife, por Juan Ismael, que había regresado de Madrid, y Carlos Chevilly, con una obra emparentada con el surrealismo en los retratos, y de ribetes metafísicos en sus paisajes.

Pero la inexistencia de un tejido mínimo de público, galerías o coleccionistas que los acogieran en unas Islas -un páramo entonces- acabó con estos intentos. Pese a todo los hubo que se quedaron en las Islas trabajando dentro de las nuevas corrientes. En los años 1960 se crearon, de hecho, dos grupos: Espacio en Gran Canaria (Lola Massieu, Pino Ojeda, de nuevo Felo Monzón...) y Nuestro Arte en Tenerife (Pedro González, de vuelta de Venezuela en 1961, José Luis Fajardo, José Abad, Maribel Nazco...). A ellos se sumaba la presencia en las

Islas de Antonio Padrón, el último de los indigenistas de la Escuela Luján Pérez, el ceramista Eduardo Gregorio o bien el propio Plácido

Debido a la censura, escogieron personajes históricos que bien pudieran representar al dictador. La referencia histórica a personajes odiados son comunes a artistas como Saura durante los años 1950 y 60, después de creado el grupo El Paso (1957-1959) y Millares.

Inspirador de la obra de este último fue el historiador canario y tío del artista Agustín Millares Torres. Entre los personajes odiados escogió a Felipe II y a Torquemada como metáfora de la represión y oscurantismo franquistas. No sólo la época influyó en su elección, también la denuncia que vertió Millares Torres en su *Historia de la Inquisición en Canarias* hecho que le valió la excomunión, casi un siglo más tarde su sobrino no fue excomulgado, pero sufrió la inquisición franquista en su familia y en su persona. El conocimiento de su antepasado historiador y la Inquisición, los legajos de la Inquisición en Canarias en las visitas al Museo Canario proporcionaron junto a las momias y pintaderas claves fundamentales y fundacionales para su obra artística (Alemán, A, 2010, internet).

La muerte de Luis Martín Santos, autor de *Tiempo de silencio*, texto en el que se refiere a la Inquisición, fue muy lamentada por Manolo Millares. No sólo con la literatura española, también con la europea, compartía Manolo Millares la vergüenza ante el pasado inquisitorial. La extrema crueldad de los inquisidores es tratada en dos novelas de la década de los 1960: *El archivo de Egipto* de Leonardo Sciascia y *Opus Nigrum* de Marguerite Yourcenar. Los personajes centrales de ambas novelas se acercan de forma literaria, a los homúnculos de Millares. Cuerpos despojados, mutilados, crucificados, que se habían convertido en el centro de sus pinturas. Millares estudia en su Museo Canario los *legajos de la Inquisición en Canarias* de 1520. Estos legajos, su forma y su significado, sirvieron de inspiración para la carpeta *Auto de fe*. Temas de esta carpeta son autos de la inquisición basados en textos del Santo Oficio de Canarias. Además de los procesos y características del Santo Oficio descritos en los antiguos papeles, descubrió la caligrafía ilegible de los inquisidores. Esta, en forma de dibujos caligráficos, surgiría cuatro años más tarde, en 1970, en dibujos realizados sobre el poema *Torquemada* de Padorno, y las carpetas *Antropofauna* y *Excavación en Millares 1671*. Le sirve de inspiración el libro de Millares Torres y las fichas de los procesos, y no los textos originales, ilegibles para un desconocedor de la paleografía.

En esta investigación hemos escogido a Millares (1926-1972), por considerarlo uno de los exponentes españoles más claros de la estética pauperista que como venimos diciendo incluye un resto de significación subversiva. Para que a través de un caso, poder desplegar las relaciones entre esta estética y su arte matérico realista. Señalando las principales dimensiones

del asunto, analizando con detalle obras y episodios de Millares, relacionados con semejante problemática. Lo situamos entre los artistas matérico-pauperista que se adelantan al *arte povera* por un lado y por otro que conecta con las vanguardias históricas europeas del siglo XX. Analizamos una obra construida sobre una arquitectura formal, aportada por la materia y los materiales empleados; adoptada como superficie estética, no como mero trasfondo o soporte material. Y que presenta todos los elementos que han configurado una estética de la contigüidad y del rechazo, las que son también características del cine neorrealista y del realismo social de la novela de posguerra española. Una estética que se opone al formalismo franquista y que señala en su aspiración realista una posición antropológica: la pobreza como lo más humano, lo originario, lo primordial.

Los anclajes configuradores de esta estética van desde lo individual: en el ámbito personal, tales como la pobreza y el hambre vivida por su familia en la posguerra; la marcada hipocondría del autor y el carácter melancólico de su personalidad.

Tales anclajes legan sentido al ámbito cultural: el primitivismo de las culturas aborígenes canarias, las momias, y la arqueología. Las influencias de las vanguardias europeas. Y en el ámbito social: las críticas sociopolíticas al franquismo. En suma, una estética que se hace ética civil.

Millares se apoya en esta estética, de tradición medieval, que resurge cada cierto tiempo, para expresar su oposición al franquismo. Tal como Burri y el cine neorrealista al fascismo italiano. Él toma “lo más pobre, lo bien, bien, pobre, lo que ni siquiera se compra”, lo que se coge, lo que no vale dinero, la arpillera, los trapos, las basuras. A través de esta estética se conecta también a las vanguardias europeas y americanas, (Art Autre, Art Brut, Informalismos, Abstractos, Situacionistas, expresionistas e informalismos americanos, Realismos, Primitivismos, etc) y locales (Altamira y El Paso).

El nuevo modo de ver las imágenes, inventado por el romanticismo europeo y asentado en medio siglo, fue acompañado de un nuevo modo de representar cuyo resultado final han sido las vanguardias y pos vanguardias hasta el día de hoy, pero cuyo origen puede situarse en la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, cuando el régimen señorial y la protección divina del mundo se disuelven. Desde comienzos del s. XIX los artistas se plantearon un nuevo modo de considerar las obras de arte que las hermanaba con la poesía, la música y la filosofía. Aunque el proceso de transformación había empezado mucho antes, con una primera fisura durante el barroco, se acelera a finales del XVIII comenzando el proceso de subjetivación. La eclosión romántica puso fundamento sólido al nuevo modo de mirar los pensamientos, equivalente al nuevo modo de pensar las imágenes (Marchan Fiz, S, p. 198).

Entendemos que la llamada estética de la pobreza es un discurso privilegiado en el que puede analizarse este proceso de transformación de la mirada. Y que en el ámbito de lo personal individual, sociocultural y del discurso estético se puede dar cuenta de las estructuras elementales del mismo.

Un recorrido analítico de todo el proceso, desde la constitución de las Academias, primer paso hacia la intelectualización de las artes, hasta las artes puramente teóricas del siglo XX es uno de los caminos más fructíferos para entender nuestra actual situación tantas veces considerada caótica, pero con multiplicidad de sentidos (Ramírez, J, A, 2009,129).

Millares toma la arpillera y la transforma desde objeto pictórico u objeto escultórico a objeto de pensamiento. Escoge materiales muy pobres desplegando una estética de lo pobre. Vale decir, un modo de habitar la sensibilidad que despierta la pobreza social y la de lo humano, escogiendo como significantes privilegiados objetos pobres, originales, primigenios, arqueológicos, etc y así desarrollar una visión pauperista del objeto de sus creaciones y un discurso sobre la pobreza. Lenguaje plástico montado sobre un fondo simbólico cultural: la pobreza como la gran crítica al poder terrenal. Un marcado anticlericalismo, pero recogiendo un cristianismo cultural secularizado, subrayando una obra contra el oro y el poder. Millares lo realiza en la pauta de los artistas matéricos, ya que los materiales de expresión escogidos son pobres, los que se encuentran los que ni se compran, los desechos y las basuras.

Comienza a configurar la pobreza en el “centro figural” de esta estética: Como figura, como contenido, como metáforas de la realidad social, política y humana. Como pobreza emblemática y de materia. Lo real brutal.

Cabe entonces encontrar una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que merezca ser entendida como juego de la “huella” de lo más originario. La presencia de lo más humano diferenciado de lo presente, dando una representación a lo humano. Esta presencia en la obra pictórica y en su lenguaje plástico no es otra cosa que el “ser sí mismo” o “ser él ahí”, el ser y estar en el mundo. De este modo sujeto y objeto conforman una unidad, no son entes separados. Su obra en el mundo, en el sentido de ocupado y familiar, es el ente que comparece dentro del mundo. Esta estética va conformando el estar en el tiempo, del ser personal y de la huella de lo más originario del hombre. La traza de lo originario que está ocupando el mundo. Vestigios que anuncian el ser del mundo, de lo más originario en unidad con el ser del artista (Krempel,U, 2007,p.156)..

En la intersección de estos tres registros ,del ser personal, del originario del ser humano, de la huella, traza o fragmento que lo humano va dejando en este mundo, es posible encontrar

el sentido de su estética y los significados de su obra. A la vez, por extensión, dar la posibilidad de hacer una lectura más general de la estética pauperista en los distintos movimientos artísticos. Sosteniendo el análisis en una mirada que arranque desde la segunda generación romántica en toda Europa que toma caminos paralelos a las transformaciones científico técnicas. La mimesis parece regresar a través del realismo y el naturalismo, pero el conjunto de lenguajes y movimientos refleja la diversidad de las ciencias humanas recién inventadas. La aparición de la antropología, la etnología, la geografía, la paleontología, la geología, la arqueología, etc producen representaciones especulares de las mismas. La sexualidad reconstruye el cuerpo (Morineau, C, 2007, p.101). Un pintor matérico como Manolo Millares comparte casi todas estas preocupaciones con los plásticos de su época; a través de la pobreza de los materiales utilizados, de desechos, y de basuras, la crítica a la sociedad y a ciertos regímenes políticos. Junto con ellos metaforiza diversas figuras de la pobreza humana: metafísica, social y política. Hace una reflexión plástica sobre la pobreza sociopolítica vivida en los años de la posguerra española y europea. Una lectura de la pobreza del sujeto humano, la pobreza del cuerpo, la pobreza cultural. Un arte brutal, primigenio, primitivo, de lo más esencial del “hombre”. El cual se inscribe en una tradición artística europea que como hemos dicho, es originada en parte en Giotto y el renacimiento temprano y que llega hasta nuestros días. La riqueza del hombre humilde, de lo más espiritual y esencial del ser humano, de quien se merece el reino de los cielos. Sargas, trapos y arpilleras, basuras, desechos ordenan en lo material un discurso sobre la pobreza tratada como pro-forma, como desnudez, como destrucción, origen y preñez; como matriz de lo que será (Homúnculo). La pobreza como gran crítica a toda sociedad injusta. Estética transformada en ética en metaforización: lo vergonzante e inmoral de la pobreza, lo transforma en ética civil. Nos dice el pintor:

“A la realidad actual llega mi libre protesta con el desgarramiento, las texturas acribilladas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo, de humildes sargas...”.

Pero hablemos además del ámbito del sentido, de lo que Millares pudo representar de sí mismo en la elección de esta estética. En el ámbito personal, va anclada a diversos puntos.

El primero a la pobreza y el hambre vividos por su familia en la posguerra. El desempleo del cabeza de familia, la muerte por tuberculosis de su hermano Sixto a los veinte años.

El segundo, la hipocondría muy marcada (y compartida con su madre, según el testimonio de su mujer Elvireta Escobio). El cual nos hablaría de una posible dimensión melancólica en su personalidad.

Un tercer punto, situado en su adolescencia, unido a las primeras experiencias amorosas, el erotismo unido a representaciones del propio cuerpo mutilado (obsesión por las momias) fragmentado, desunido, cosido, tan característico del cuerpo libidinal adolescente.

En el ámbito cultural a su vez, los anclajes de esta estética los podemos situar en torno al primitivismo de las culturas aborígenes canarias. En segundo lugar en el ámbito de las influencias recibidas del *Art Autre*, el Informalismo, el tenebrismo, etc. Un tercer punto de anclaje en las críticas sociopolíticas al franquismo y los fascismos, en aquellos puntos de crítica social en los que la estética se transforma en ética civil. Por último anclada también en las mismas preocupaciones de su generación en Europa tanto en el cine, en la plástica y en la literatura.

Constituyendo diversos centros de sentido, predominando aquellos que definen la pobreza como la gran crítica al poder terrenal; un marcado anticlericalismo, pero que recoge un cristianismo cultural secularizado, contra el oro y el poder religioso, político y social. Contra el oro y el poder. Definiendo como “pro-forma” al hombre primigenio, desnudo, en su sola mismidad. La pobreza como lo más humano.

En suma la pobreza como destrucción, origen, preñez, matriz y “pro-forma” de lo que será. Un arte que muestra la pobreza como crítica sociopolítica. Que usa los materiales de la pobreza como soporte de su discurso y lenguaje plástico, un arte pedagógico para enseñar a los pobres. Y que pone en discurso lo más espiritual, lo vergonzoso del pobre sujeto social; un arte que enlaza con lo primigenio, lo primitivo, lo originario del hombre que nace desnudo y pobre en lo esencial.

9.3.1-Un análisis de los significados de la obra de Millares sintéticamente podría señalar:

El hombre y su desnudez, nacido entre harapos, hombre-desecho, árbol caído, cuerpo caído, grito, de este paraíso.

El “homúnculo” –hombre originario, aún no hombre. El *golem* de la tradición judía. La imperfección humana, el hombre de la alquimia, el proyecto de hombre, con un perfil demoníaco, siniestro.

El hombre primitivo, sin la herencia de lo urbano, él de la comunidad primigenia, el hombre de comunidad.

El origen animal del hombre, el ser inconsciente –animal de fondo, abisal, bestia, bicho, animal desierto, abismal.

La muerte, y sus metáforas espaciales y temporales: espacio yacente, tumba, sarcófagos, de reyes, de políticos de hombres corrientes.

Mutilaciones sociales, políticas, individuales y metafísicas- mutilados de paz, cuerpo caído, asesinato del amor, grito-Nihilidad, la nada en la conciencia del hombre contemporáneo- objeto sin nombre, torso vacío, torso para ejercicio de tiro,-. Referencias a la tradición plástica-homenaje a Velázquez, crucifixiones, el negro y el rojo, el enano-. La mudez, el silencio, sin palabras, el grito-el muro, el inquisidor el hueco-.la interrogación que se transforma en nada cuando es poder represor.

En definitiva puede apuntarse una estética de la pobreza en su dimensión sónica y hermeneútica en este creador y que comparte con otros muchos artistas hasta configurar una estética pauperista objeto de esta investigación. Si bien tenemos que recalcar que su lenguaje plástico y su obra fue más allá del pauperismo.

9.4-La subversión en Europa.

La civilización del s. XX occidental, impregnada de historia y antropología, es la primera civilización que se pretende a si misma universal, es decir, que se consagra prioritariamente en la afirmación de su propia identidad, y pretende asumir la herencia de todas las civilizaciones que la han precedido. Se reivindica como formando parte del patrimonio de la humanidad, del conjunto de las producciones culturales del hombre, desde su aparición en la tierra. Desde esta perspectiva, el arte juega un rol privilegiado: es la parte que deviene comunicable de mentalidades y de formas de pensamiento que nos serían de otra manera incomprensibles. La diversidad y riqueza de las diferentes visiones del mundo, colectivas e individuales, pueden volverse accesibles. Esta presencia y este peso de la historia otorgan lugar al artista moderno, lo que supone todo conocimiento del pasado y de su disciplina, en una situación absolutamente nueva. El artista moderno no investiga más esencialmente la belleza o lo bello, o más exactamente, lo bello no depende más, para él del placer inmediato que una obra puede procurar a los sentidos y al espíritu, más bien de la riqueza de sentidos de la que ella es portadora, de la relación virtual con el arte que la ha precedido. El artista deviene una suerte de explorador intelectual, que abre caminos que quedan en lo desconocido, de la misma manera él desvela potencialidades ignoradas del lenguaje artístico y de aspectos incomprensidos o poco conocidos de la realidad. Cada innovación artística es el equivalente de una suerte de descubrimiento filosófico, ello desvela en medio de formas concretas “verdades” que no pueden ser expresadas de otra manera. Por otra parte, también es cierto, que el valor de estos avances estéticos va ligado a la audacia, y su aptitud para poner en cuestión los hábitos y los prejuicios del público. La concepción moderna del arte privilegia como virtud esencial la radicalidad, el rechazo de la facilidad y de

compromisos, la determinación de adoptar actitudes extremistas, la voluntad de exigir del lector o el espectador el esfuerzo más grande posible. Sus héroes serían Joyce, Faulkner o Beckett en literatura, Mondrian, Wols o Pollock en pintura; Weber, Varesse, Stockhausen, Boulez o Cage en música. El carácter provocador, o ingrato en la apariencia de una obra es un signo de la calidad de su proyecto. Ad Reinhardt en su obra *L'art en tant que tel*, (1962, p.887) declara que la sola preocupación de cien años de arte moderno es tomar consciencia del arte en tanto que tal, en tanto que tal cosa; el sólo objetivo de cincuenta años de arte abstracto es presentar el arte como ninguna otra cosa, presentarlo en tanto que tal, de mostrar su singularidad, de aislar y definir siempre más de la realidad; de hacerlo más puro, más vacío, más absoluto, más exclusivo. El hecho de que una creación parezca difícil o que agreda al público, es la prueba de que hay en ella una dimensión crítica, de que es portadora de una contestación implícita de falsas evidencias sobre las que reposan no solamente la práctica artística también la visión del mundo de la época anterior. El paso a una modernidad estética o cambio de estética, es en otros términos ligada a su fuerza revolucionaria, o al hecho que ella parece subvertir o sacudir, deconstruir los prejuicios tradicionalmente recibidos.

El primero de estos prejuicios reside en la ilusión según la cual ciertos modos de expresión serían más racionales o más naturales que otros. Existiría ciertamente una razón tentadora, que impone las exigencias de este tipo, que habría que denunciar como una fuerza de opresión y de mistificación, condenada a ocultar todos los aspectos del real que no se conforman a su ideal de orden. Sería más justo decir que no existe mirada racional o natural sobre las cosas: simplemente hay una pluralidad de sistemas de percepción o de representación, en el que ninguno se impone a sí mismo o es superior a otros. No existe más realidad en sí, o más realidades que sistemas para pensar o describir: el código que regía la pintura egipcia no es menos natural o más artificial que el que rige el naturalismo académico de la pintura del s. XIX. Esto es en un sentido uno de los descubrimientos que la estética “moderna” reivindica a menudo como uno de sus más fundamentales. Ella afirma haber entendido que no existe un sistema semiológico concedido por la realidad y que la misma no está más allá de los signos que la describen, ella es salida de la ingenuidad para entrar en la era de la lucidez. Lucidez, en cuanto al rol constituyente del simbolismo para el hombre. El artista sería el que inventa nuevas maneras de significar el mundo y que parece testimoniar de esta manera la voluntad de inventar el máximo de códigos expresivos posibles; de consumir sistemas de signos y la fascinación por la exploración de lenguajes. Esto se reencuentra tanto en la música, como en la literatura o la plástica. La modernidad estética no se reduce a la invención de sistemas formales que funcionan en el vacío y privados de todo contenido. En la medida, como se ha

dicho, donde el lenguaje y lo real son ligados, cambia el lenguaje y también, necesariamente, cambia la ontología: él desvela un nuevo rostro del Ser. De hecho una de las características más llamativas del arte moderno, es su evidente ambición metafísica. El artista del siglo XVIII estaba en el fondo, modesto y próximo al artesano, el del s. XIX, ya más ambicioso, buscaba expresar su propio mundo interior. El artista del siglo XX demanda con sus obras transformar radicalmente nuestra visión del mundo, y nuestra manera de llegar a la esencia profunda de las cosas, ocultas hasta ahora, disimuladas en el real.

Desde que Paul Valéry hablara de “la crisis del espíritu” para designar la puesta en cuestión radical de los fundamentos de la civilización europea, después de la Primera Guerra mundial, se manifiesta por la puesta en obra de muchos creadores (Debray, C, 2007, p.25). Manifestaciones virulentas de destrucción duplican todas las actitudes de la subversión: parodias, sarcasmos, palabras sobre el espíritu de nuestro tiempo, juegos, pastiches, ironía, humor. Actitudes que apelan a lo irracional y a la duda frente a los valores tradicionales, generalizada y una crítica feroz a los tecnócratas y a la vida burocratizada. El arte de este siglo critica la racionalidad técnico científica, la burocrática desencantada y la racionalidad capitalista.

Es el ejemplo de Duchamp maestro absoluto de una estética de la indiferencia y del humor, recuperador de objetos cotidianos, profanador y sacrílego (Parcerisas, P, 2009, p.63).

Las actitudes de subversión, tales como la parodia, la risa, o la palabra del espíritu fueron parte integrante, a todo lo largo del siglo, de la acción artística. Parte de estrategias de provocación, que pasaron por la trasgresión y la irrisión. Operando a la contra de valores establecidos y de las normas del buen gusto, apelando a lo irracional y a lo absurdo, a la duda generalizada.

Ellas se aplican al estatuto de la obra de arte como a los mecanismos subyacentes de diferentes poderes: políticos, institucionales, marchantes, comerciales, etc.

La relectura de los grandes insurgentes de la historia: Sade, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, este espíritu de subversión desarrolla de la misma manera el gusto por el humor negro y la blasfemia, por lo grotesco, la figura del Rey Ubu creada por Alfred Jarry, se transforma en emblemática para muchos creadores (Carrick, J, 2007, p.196).

En las filas Dada, Picabia es el que pone en foco la máquina de guerra, la más eficaz contra todos los clichés, el buen gusto y la lógica intelectual. El humor, en él es soberano, inventa todas las estrategias de provocación: insultos, cartas abiertas, procesos, que fueron todo a lo largo del siglo parte de la acción artística; creaciones de antipinturas transparentes o ciegas, afirmaciones de derecho al co-pillage, reivindicación de todas las libertades. Postmoderno

antes de tiempo, su obra queda para las generaciones venideras como un modelo de transgresión, subversión y burla.

El espíritu de subversión de los surrealistas se nutren de la lectura de los grandes insurgentes de la historia: Sade, Nietzsche, Lautréamont, Poe y sobre todo Rimbaud que, con la necesidad de *s'encrapuler*, se lanza con esta palabra de orden absoluto la propuesta del desarreglo en todos los sentidos.

Blasfemias y algo sagrado habitan en *La Historia del ojo* de Bataille. Se desarrolla el gusto por el humor negro y la novela negra burlesca. Un lugar particular se le da a la marioneta de Ubu. Ubu emperador (1923) de Max Ernst es una parodia del padre y del pintor; de numerosas telas de los años 1920 de Miró se aprecia el perfil lunar y mecánico de Ubu para evocar la mezcla indisociable del sexo y el poder. Victor Braune redobla la imagen de *La fuerza de concentración del Señor K*, en dos escisiones, el ogro del moustachu. Figuras de Ubu con los monstruos fotografiados por Dora Maar (Pardey, A, 2007, p.80).

Locuras de lo insólito, juegos sin fin de lenguaje, objetos mecánicos absurdos, mascaradas, todo suspendido de sentidos entre el retozo y el lugar común, todo dejado al vagabundeo.

Una reflexión sobre la parte de juego de estas creaciones las analiza el antropólogo, Huizinga entre ellos, que analizan una buena parte de las creaciones de los años 1930. Así en los *Objetos desagradables* de Giacometti se juegan y se deconstruyen la confrontación de sexos, deseos y peligros de muerte. Con *La Nariz*, Giacometti va a dar una de las figuras más burlonas del nuevo desastre humano, la Segunda Guerra mundial.

La trayectoria de lo grotesco se continúa aplicando a la denuncia de todos los mecanismos subyacentes del poder y la opresión de nuestro entorno cotidiano: así Magritte da con *Le Stropiat* (1948) una figura cómica del idiota hombre contemporáneo (Morineau, C, 2007, p. 120).

El iconoclasta constituye un eje mayor de los comportamientos subversivos. Se trata de la destrucción del arte, sus polvos y maestros, expulsados de la institución museística, pone en cuestión el rol del artista. El rol de Duchamp desde 1914, creando un bigote sobre *La Gioconda*, se transforma en bomba antiartística volviendo al personaje en el más célebre travesti del mundo. Con la vaga o sobre todo epidemia duchampiana, que pone en juego todos los medios del arte hasta los años 60, se desinviste de lo sagrado, aurático, el acto de la pintura, su desvío o desaparición total a favor del objeto o de la imagen que se impondrá entre los defensores del Nuevo Realismo y del Pop Art.

Hay un extraño sincretismo pictórico literario en la obra de Millares, el cual es también el que crea su poética y universalidad. Figuras desoladas se mecen, lamentándose, delante de una luminosidad esplendente o una oscuridad que los rechaza. La figura del *homúnculo*, sigue su camino, pasando por la vida, Madrid, por Paris, Canarias, el errante, en exilio, en destierro, es Millares.

Toda la paradoja se concentra en esa unión de opuestos: un profundo enraizamiento en la vida, la práctica y las tradiciones etnográficas y culturales canarias y de Occidente en general y una aspiración violenta a la libertad de pintar y de expresar lo universal. Ahí reside la esencia misma de su arte: al lado de los creadores de esa época, él sigue siendo un rebelde, un aventurero del alma, un desbrozador de territorios inexplorados, lejano y fraterna a un tiempo. Su pintura encierra un mundo de ficciones que exige el conocimiento de un código complejo, pero su aparente simplicidad le proporciona sin embargo una lectura inmediata. Toda su obra se constituirá desde entonces sobre esta tensión entre presencia constantemente renaciente de un universo original y profundamente sentido, que es el medio familiar, el del medio conyugal, el de su comunidad vital e ideológica, y un lenguaje formal que va a otorgarle su universalidad. Tensión entre opuestos que no es para nada insignificante en nuestra historia occidental del pensamiento. Sobre el problema de los opuestos, temática que ha sido reconocida como la más fecunda de la filosofía. Es a partir de Hegel el original planteo sobre los opuestos que es reconocido como el manantial más fecundo de la problemática filosófica. Pero es de la dialéctica heraclítica desde donde recibe su mayor impulso y el vigor de su desarrollo. Esto supone siempre que se señalan las oposiciones hablar del logos y de ellas mismas. Logos es palabra de una dignidad especial, del antiguo discurso, es palabras áureas, sagrados discursos de preceptos y doctrinas, de las fórmulas rituales de la iniciación. Logos es la medida y el fin de todas las cosas. Es discurso es doctrina y es razón. Logos es también el criterio de la verdad presente a todo sujeto consciente, en cuanto el logos divino es inmanente en todo contenido de consciencia.

En el análisis filosófico de las oposiciones y el logos, este es además de palabra y verdad es Ser; es su unidad, no por fusión sino por persuasión de semejante unidad. Él tiene el valor de la palabra-verdad y realidad. Logos presenta en la obra de Millares los tres valores: ontológico, lógico y lingüístico. En ella este logos es el núcleo de todo lo que existe. Representa además la capacidad y potencia del conocer, de su formación espiritual y moral, la potencia del pensar común y de la regulación de la vida común; también forma la esencia fundamental de todas las cosas. Heráclito piensa este principio espiritual del cosmos

vinculado con un sustrato material que encuentra en el fuego. Este fuego también está presente en la obra de Millares.

El logos es la ley, la norma o fórmula del devenir, no es la causa eficiente del mismo. Es la verdad, la voz de la verdad. Con él se trama el conocimiento del Ser; el orden de los valores y la orientación de la vida. La comunidad del logos, del pensar crítico, para nuestro pintor, es su más alto bien social. Es comprensión de la ley universal. El cosmos tiene su ley como la polis. Sólo el logos es el que comprende la ley divina. No es solo lo universal sino lo común (Marchán Fiz, 2012, p.220).

En el discurso pictórico del maestro sin los contrastes, sin bueno y malo no existirían más relaciones entre las cosas. El mal también es un bien. Lo demoníaco está junto a lo sagrado. El mundo se ha convertido en espectáculo, el espectáculo se convierte en mundo: el mundo del drama, de la escena originaria, el mundo del circo político, el mundo literario de las fábulas y el sagrado de la *Biblia*, del antiguo y *Nuevo Testamento*. Reposan en un sabio equilibrio de curvas y rectas.

Hay un paralelismo configurado entre la hermenéutica de su obra plástica y la vida personal del pintor. Un paralelismo que destila pensamiento trágico. Utilizando este molde interpretativo es posible una lectura estética que enriquece el valor de este artista entre las vanguardias del siglo XX.

9.5-“Estampa Popular”, primera red de artistas antifranquistas.

Breton había contribuido a introducir la ruptura de los esquemas tradicionales de comportamiento vital y artístico, y una de sus aportaciones, el gran interés que mostró por *l'art brut*, había sido decisivo para cambiar la esfera de la cultura. Debido a que la nueva generación de artistas que había sufrido el efecto devastador de la guerra y que mantenían una postura muy cercana al marxismo, en la mayoría de los casos y a que André Breton siguiese una postura fundamentalmente poética y que hiciese pública su separación del PCF, del partido comunista francés, no parecía satisfacer la idea de un arte realmente contemporáneo, sino que necesariamente debía pasar por un compromiso ideológico, fuera o no determinado como político. Los artistas que formaron la vanguardia de postguerra iban más allá de los análisis puramente visuales a los que podían dar lugar obras como los *frottages* de Max Ernst o las decalcomanías de Oscar Domínguez (Ciriot, L, 1986, p.28). El proceso creador empezaba a ser lo más importante, más allá del resultado; además el cuerpo entraba a formar parte de la acción. La incomunicación que sufrió España tras su guerra civil, durante los seis

años que duró la del mundo y durante los dos inmediatamente siguientes, repercutió en su pintura. Hubo no obstante pintores como Benjamín Palencia, en cuya “Escuela de Vallecas”, inició su educación plástica un pequeño grupo de jóvenes artistas madrileños y críticos como Eugenio d’Ors, son sus “Salones de los Once” y su “Academia breve de Crítica de Arte”, que procuraron entre 1939 y 1945 mantener la continuidad de la tradición y lo lograron en parte. Rafael Zabaleta, Ortega Muñoz, Miguel Villa, Francisco Lozano y muchos otros en distintos lugares de nuestra geografía quienes tienden puentes entre la tradición y la actualidad más en consonancia con las tendencias de ultrafronteras vigentes. Al mismo tiempo que estos artistas continuaban su evolución otras tendencias se iban abriendo camino en España. El Grupo Dau-al-Set. En 1951 con la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid entró de manera oficial el arte abstracto en los certámenes internacionales organizados en territorio español.

El grupo CoBrA y su manifiesto firmado en 1948, daba corporeidad a un grupo formado en la disidencia del surrealismo, probablemente el más importante de los creados en este momento, duró sólo tres años, pero su influencia en la Europa de postguerra fue enorme. Fue en sí un manifiesto de independencia política y de vuelta a las fuerzas primigenias. En España su contemporáneo fue Dau al set. Tàpies se iba pronto a sentir atraído por la gestualidad que se imponía por toda Europa. Sería en el año 1954, cuando descubre la obra de los action painters, que pese a sus puntos en común con CoBrA, no eran conocidos por este. Miró era, con Paul Klee, el único artista del que se reconocían deudores los pintores españoles de la postguerra, como ocurre con el propio Millares. En esta época se iba gestando el espíritu del informalismo (Cirlot, 1986, p.113). El mismo Saura lo explicaba de esta manera. Estos dos pintores españoles, Saura y Tàpies, iban a ser fundamentales para Manolo Millares. Este último tenía una enorme intuición para situarse en la línea más avanzada de lo que ocurría en el arte, lo que hacía que su inquietud fuese permanente. La idea de lo Informal, empezaba a preocuparle. A principios de 1953 ya había participado en el “X Salón de los Once”. Su obra compartió espacio con Saura, Tàpies y con Rafael Zabaleta (Guasch, A, M,p.15).

Estampa Popular fue la primera red de artistas plásticos antifranquistas que apareció en España. El primer grupo de Estampa Popular nació en Madrid en 1959. Animado por varios creadores comprometidos con el antifranquismo se trataba de la primera agrupación de artistas que planteaba, dentro del país, su oposición a la dictadura desde las artes plásticas. Aunque no se trataba de una iniciativa controlada por el Partido Comunista de España (PCE), su actividad no se puede entender sin tener en cuenta el destacado papel que tuvieron en su

seno varios miembros del partido político clandestino, así como de varios “compañeros de viaje”. Estampa Popular contaba con un amplio campo de elementos que definieron, motivaron, apoyaron y enriquecieron su trabajo. Tal y como se puede comprobar al analizar su historia, en Estampa Popular confluía así un mundo de referencias que no era ajeno a su contexto y que, de hecho, seleccionaba de él los elementos que podían facilitar la lectura antifranquista. Los artistas y movimientos con los que se vinculaba a Estampa Popular no eran sólo indicativos de unas opciones formales, sino también de unas afinidades ideológicas. Éstas también formaban parte de la orientación crítica que se reconocía en su trabajo y representaban una parte nada desdeñable de su definición (Cirlot, 1986, p.146).

Seguidamente, en una España que aún vivía una situación de posguerra, inmersa en el aislamiento internacional y sumida en una crisis social y política; una expresión de arte colectivo rompió la total atonía del mundo creativo español: El Paso, una propuesta que reuniría a pintores y escultores de muy diferenciada personalidad pero con una misma visión sobre la función del arte.

La sociedad artística en la que irrumpe el grupo El Paso fue definida en su manifiesto fundacional, publicado en 1957. Sin adscribirse a ninguna tendencia artística definida y con la ambición de sumar a su propuesta a escritores, cineastas, músicos y arquitectos, los artistas que formaban El Paso comenzaban un capítulo nuevo en la historia del arte español: una vanguardia libre nacía después de dos décadas de silencio creativo y lo hacía con una idea clara de compromiso con su tiempo.

Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón constituyeron la primera formación de El Paso, desde sus iniciales contactos en 1955; en los años siguientes Martín Chirino y Manuel Viola incorporarían sus nombres al grupo, mientras se alejaban definitivamente Francés y Serrano.

Todos ellos poseían una trayectoria previa individualizada, marcada por corrientes artísticas diferenciadas: figuración estilizada y geométrica (Suárez y Rivera), del cubismo (Feito), de un cierto expresionismo hierático (Francés), de sugerencias primitivistas (Millares, Chirino) o del surrealismo (Saura). Aunque todos pueden agruparse bajo la tendencia del informalismo, no se trata de un grupo homogéneo, pero tuvieron en común su entorno, su generación, todos leían los mismos libros y veían las mismas exposiciones. Todos realizaron el viaje a París, en

el momento de Fautrier, Dubuffet, Wols, Mathieu o Stael. Después llegaría el conocimiento de la pintura norteamericana del momento: Pollock, Rothko, Kline, Still o De Kooning... que cada uno asimilaría a su manera.

Pero ninguna influencia exterior consiguió nunca eliminar la profunda sensación de pertenencia a una tradición propia. Los miembros del Paso compartieron siempre una visión como herederos de la España negra, con Solana como referente imprescindible. Y, por supuesto, la materia como elemento definitorio y primordial del espíritu informalista. Su principal medio de expresión: la pincelada violenta y empastada, el arañazo al lienzo, el *dripping*, el empleo de la arpillera, la tela metálica, la arena, los objetos pegados... Pero quizá el elemento definitorio del grupo fue el compromiso: una actitud ética, moral y social que convertiría el lienzo en un campo de batalla (Cirlot, L, 1986, p.69).

A ojos de los sectores oficiales el grupo El Paso era un perfecto embajador de la cultura española. La novedad de sus obras ofrecía una imagen inédita y moderna del régimen de Franco. En ellos se volvían a hacer realidad los mitos de la pintura española: rojo y negro, tenebrismo, drama y violencia, religión y muerte. Hoy, resulta difícil digerir esa imagen del paso presentado como arte oficial del régimen franquista y es que el grupo no asustó al régimen; quizá porque no había una crítica explícita en las obras. Su compromiso político fue algo gradual. Sólo Viola y Chirino llegaron a afiliarse a un partido. Sólo con el tiempo fueron rechazando su condición de representantes oficiales de un régimen del que no eran partidarios. Quizá no existió una complicidad consciente entre las instituciones del régimen y los artistas del Paso, pero sí que hubo un aprovechamiento mutuo. El informalismo supuso un punto y aparte en la historia del arte español y la calidad de sus artistas es indiscutible. Este grupo se disolvió diez años más tarde de su formación.

Estampa Popular fue la primera iniciativa aparecida bajo el franquismo que permitió canalizar la actitud crítica de los artistas que así lo desearon y hacerlo, no desde el exilio, sino desde el interior del país. Por eso, prácticamente todos los pintores españoles con inquietudes sociales colaboraron con alguno de los grupos. Se trató de una estructura muy extensa que experimentó un rápido crecimiento: en menos de cinco años la iniciativa se extendió por Andalucía, el País Vasco, Valencia y Cataluña. De esta manera se configuró una especie de red de artistas antifranquistas cuyos núcleos gozaban de independencia, pero que también eran capaces de coordinarse y aunar esfuerzos para actuar conjuntamente. Además, Estampa

Popular fue el grupo artístico más longevo de los aparecidos durante el franquismo ya que organizó su última actividad después de la muerte del dictador, en 1981.

Para toda agrupación artística que nace resulta fundamental definirse en función del contexto en que aparece. En el caso de Estampa Popular, se hizo referencia a los artistas o agrupaciones que podían considerarse sus precedentes desde el principio. Pero, al hacer esto no se estaba haciendo referencia a una simple similitud estética, temática o técnica, sino que se estaban proporcionando importantes orientaciones en lo que respecta a las claves interpretativas de las obras. En este sentido, hacer referencia a la relación de Estampa Popular con el Taller de Gráfica Popular mexicano, tal y como se hizo cuando tuvo lugar la primera exposición de los grabadores españoles en 1960 (Vidal, 1960, p. 101-102), era una forma de hacer ver la motivación antifascista y antifranquista de la nueva agrupación española. Los referentes de estos grupos eran una parte fundamental de su declaración de intenciones y servían para llevar al espectador inquieto hacia una lectura crítica de las imágenes propuestas. Además de entroncar con figuras internacionales como el grupo mencionado, desde el principio se hizo hincapié en los ingredientes que procedían de la tradición española y que se podían encontrar en Estampa Popular: gracias a este grupo el campesino y el obrero han entrado a formar parte de las exposiciones. Ha de ser la guerra civil que exija un tímido renacimiento, como testimonio de los nuevos *Horrores de la guerra*. Picasso, en 1937, graba la serie de planchas con el título de *Sueño y mentira de Franco*, en la que, con técnica y concepción modernas, plasma una terrible aleluya antifranquista, donde los elementos surrealistas forman la espina dorsal de la obra. Dentro de España, Renau, Puyol, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, sobre todos, abordan el grabado como medio de expresión política. La victoria franquista corta desde el mismo crecimiento esa continuidad realista, y, de nuevo, el grabado popular enmudece. Como hecho aislado, José García Ortega reanuda la tradición y logra alcanzar en ella un alto aprecio (Vidal, 1960: 101-102).

Los cartelistas y propagandistas de la Guerra Civil se consideraban los precedentes directos del trabajo de Estampa Popular. La capacidad de los artistas comprometidos con la defensa de la República para crear obras comunicativas, populares y de calidad no podía ser más que un horizonte al que aspirar para los antifranquistas de los sesenta. Para estos grabadores, el arte comprometido de la Guerra Civil y, especialmente, aquél que había mostrado una clara preferencia por la obra múltiple a través del grabado, era una realidad cercana y admirada. En algunos casos esto se hacía realidad a través de la participación en Estampa Popular de destacados artistas republicanos de la guerra como Francisco Mateos, además cada uno de los

componentes de las agrupaciones tenía su propia historia personal y familiar en relación con la guerra y ésta solía tener que ver con la resistencia republicana al bando de los sublevados. Alrededor de los años sesenta los movimientos nacionalistas empezaron a emerger como una fuerza importante en la oposición. Retomaban preocupaciones en torno a identidades regionales o nacionales, existentes o potenciales, anteriores a la guerra. Hay que sumar aquí la compleja situación de los nacionalismos en España durante la dictadura ya que se trataba de unos movimientos de corte conservador en origen que se convirtieron, en virtud de la represión a que la dictadura sometió toda manifestación que amenazara a la unidad, en abanderados del antifranquismo. Frente a la tan publicitada “España, una, grande y libre” de Franco, Estampa Popular defendía la pluralidad, algo que se reflejaba también a través de su forma de organización en grupos diferenciados geográficamente y de sus exposiciones, definidas por Antonio Giménez Pericás en un catálogo como “muestra preparativa de síntesis entre puntos de vista o bases de tiro apuntando a la misma diana” (Giménez Pericás, 1962: s/p).

Puesto que el nacionalismo franquista convergía con estos otros nacionalismos en su reivindicación de la herencia del pasado, que la dictadura siempre empleaba en su forma despolitizada de folklore, los nacionalistas antifranquistas buscaron caminos distintos a los habituales para dar salida a su expresión de la identidad. Para ello evitaron cuidadosamente el tradicionalismo costumbrista asociado a lo folklórico, y buscaron sus referencias en la vanguardia, en la renovación estética y en una tradición que trascendiera la historia. Una parte de esto se podía encontrar en las figuras que se han citado con anterioridad, que combinaban la defensa de lo propio con la apertura al exterior y al pueblo.

Por otra parte, muchas veces estas identidades nacionales se hacían arrancar de tradiciones mucho más antiguas; a consecuencia de ello y por lo que eso suponía al tratar lo popular, se defendía la herencia del grabado popular y anónimo que, muchas veces, también había revestido un carácter crítico (Ramírez, J, A, 1996,150). A veces se reprodujeron estampas antiguas en los programas de mano o en los carteles para hacer referencia a la filiación popular y anónima reclamada por las estampas de las agrupaciones antifranquistas los grabadores valencianos emplearon las estampas antiguas a modo de citas visuales. Por otra parte, y especialmente cuando se trataba de presentar o comentar su trabajo en el extranjero, era muy habitual que la obra de Estampa Popular quedara caracterizada como “española”. Muchos de los artistas reivindicados por los grabadores en relación con lo español coincidían, aparentemente, con las filias del régimen en materia plástica. Al margen de la importancia que

podiera tener que los artistas de Estampa Popular se hubieran formado, en su mayoría, bajo la dictadura aprendiendo, por tanto, sus valores, esto tenía una raíz más profunda. Tanto el franquismo como el antifranquismo trataron de responder al problema de definir lo español. Ésta era una cuestión anterior a la Guerra Civil, que tenía una de sus fechas clave más cercanas en la crisis de 1898, entonces El Greco, Velázquez y Goya se convirtieron en los representantes pictóricos de lo español y su magisterio fue reclamado en distintos sentidos: mientras que, para unos, se encontraba en ellos el espíritu de una raza, para otros representaban el germen de una modernidad artística que entroncaba con la actualidad internacional y con lo revolucionario (Ramírez, J,A,2009,127).

El régimen franquista reivindicó prácticamente las mismas figuras y valores de la plástica española que habían sido destacados por los pensadores del 98 así como, más tarde, por sus herederos más conservadores. Como bien indica Ángel Llorente (1995: 35-36) en los años de la autarquía se había extendido la idea de que el arte hispano estaba en declive desde el XIX y que había perdido su españolidad a principios del XX por culpa de las vanguardias. Y esta idea coincidía en gran parte con el espíritu de crisis del 98. Esto se mantuvo también durante la mayor apertura verificada a partir de mediados de siglo cuando se incorporó el discurso de la tradición ibérica al de la modernidad plástica. Al mismo tiempo, la oposición volvía a estas figuras pero las interpretaba en la clave empleada por los antifascistas desde antes de la guerra. De ahí que encontremos referencias a Velázquez, Goya o El Greco tanto en reflexiones sobre arte promovidas por la oficialidad como en la mayoría de los comentarios al trabajo de Estampa Popular. De esta manera los grabadores se miraban en el mismo espejo elegido por el régimen, si bien fijándose en características distintas. Para ellos el realismo velazqueño no era tanto el de la perfección técnica como el del pintor de personajes marginales como los bufones y los enanos; El Greco era más un expresionista que un pintor de lo espiritual y religioso y Goya era el grabador revolucionario que había representado los desastres de la guerra mucho más que el autor de los cartones para tapices. Sin embargo, el vínculo con estos modelos se verificaría aún mejor en los comentarios que otros hacían sobre las obras, generalmente para destacar sus aspectos realistas y críticos. En Goya se encontraba el prototipo de artista crítico, independiente y moderno, así como la gran figura de la estampa española contemporánea, por lo que en numerosas ocasiones se le mencionó al hablar de los grabadores. Además de eso, en varios casos se empleó la cita visual de obras de Goya y Velázquez con el objetivo de actualizar y hacer válidas para un nuevo presente, las imágenes de los artistas más emblemáticos de la tradición española. Los recursos más habituales eran

deformarlas, modificarlas o asociarlas con otras imágenes para dotarlas de un significado nuevo.

A las grandes figuras heredadas del pasado se añadía una que tenía que ver con las vanguardias de principios de siglo, con el compromiso durante la Guerra Civil, con el ámbito internacional y con el paradigma de lo español, aparte de con el trabajo del grabado: Picasso. El pintor había sido una figura problemática para el régimen durante mucho tiempo pero desde mediados de los cincuenta la búsqueda de la apertura, de un lado, y el reconocimiento internacional del pintor, de otro, permitieron la rehabilitación pública del artista, o al menos un intento de ello. Se aprovechaba así una figura que gozaba de una alta consideración y que se identificaba con lo hispánico fuera de España, al tiempo que se intentaban evitar sus aspectos más claramente comprometidos y políticos ejemplificados, sobre todo, en el *Guernica*.

También hubo de Estampa un grupo madrileño. Francisco Mateos había estudiado en Alemania donde había colaborado con la revista *Jugendstil Simplizissimus*, Francia y Bélgica donde había entrado en contacto con Ensor, De Smet y Permeke, de regreso en España en 1930, participó en el II Salón de los Independientes y fue colaborador en los periódicos *El Socialista* y *La Tierra*. Durante la guerra se encargó de tareas de propaganda para la República y fue uno de los participantes del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. A través de este artista se verificaba el enlace con la tradición de grabado europeo y también con el compromiso republicano antifascista. Pero, además, se conseguía el apoyo de una figura reconocida también por el mundo del arte de ese momento. En realidad, en muchas obras de Estampa Popular se verificó el impacto del trabajo de artistas contemporáneos que no eran antifranquistas pero de los que interesaba algún aspecto formal o temático. Un grupo de artistas que se formó tras la guerra en torno a la galería Buchholz y que se centraba en el trabajo de una figuración ideal y lírica. Entre ellos Antonio Lago, José Guerrero, Pablo Palazuelo, se encontraban Antonio Valdivieso (futuro componente de Estampa Popular) y Carlos Pascual de Lara. En los años cincuenta, este último había acusado el influjo de la pintura italiana, manifestando un gran interés por el muralismo y la integración la pintura en la arquitectura ya que esto permitía hacer un arte útil que pudiera ser contemplado por una colectividad. Junto con ello, se había producido un renovado interés por el mundo rural y del trabajo por parte de algunos pintores sin actitud crítica alguna lo cual suponía, en cierto sentido, la recuperación de parte del espíritu vallecano además que tan habitualmente se relaciona del gusto por el paisaje del 98 con la Escuela de Vallecas (Pena,

1983: 123-124). La existencia de dicha temática hizo que los pintores comprometidos se interesasen mucho por estas obras, especialmente los comunistas²²¹.

Pero las obras de Estampa Popular no podrían entenderse obviando sus puntos en común con la corriente realista que se estaba dando, desde hacía algún tiempo, en la novela, la poesía, el teatro, el cine o la fotografía del momento. En los campos de la novela y la poesía los autores del realismo social, la llamada “generación de la berza”, llevaban varios años desarrollando su trabajo. En el ámbito del teatro destacaron iniciativas como la de Alfonso Sastre y José María de Quinto que fundaron primero, en 1950, el Teatro de Agitación Social (TAS) y luego, en 1960, el Grupo de Teatro Realista (GTR). Así describía Juan Goytisolo el imperativo al que trataron de responder muchos escritores jóvenes tras la autarquía²²²:

En el cine empezaron a llegar las películas del neorrealismo italiano que mostraban una realidad bien distinta a la vida edulcorada, folklórica y heredera del Imperio que se podía ver en el país. La influencia de este cine se evidenció en las obras de cineastas españoles tan distintos como Antonio del Amo, José Antonio Nieves Conde, Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga. Finalmente, en estos mismos años, los fotógrafos de AFAL y de las escuelas de Madrid y Barcelona se insertaban en una línea de trabajo mucho más apegada a la realidad. Sus imágenes, reproducidas en distintas publicaciones del momento, no pudieron pasar desapercibidas para los creadores de Estampa Popular. Además de la relación que se puede advertir entre las imágenes de los grabadores y las producidas por otros artistas, se verificó una colaboración entre los creadores de todos esos campos: los escritores leían su obra en las exposiciones y los pintores hacían decorados, estampaban carteles y hacían ilustraciones para las obras de los escritores.

²²¹ Solamente hay dos pintores de este grupo [formado por Vázquez Díaz, Benjamín Palencia y la Escuela de Madrid] que están enfocando su pintura de acuerdo con las esencias franquistas –creo que son los dos hijos que en el campo plástico el franquismo ha parido–, Mampaso, falangista combatiente de la División Azul y Lara, manejado por el Opus Dei. Como pintores no son malos en el sentido plástico, como los otros tampoco lo son, pero se diferencian de aquellos en que sus cosas, es decir, sus pinturas, quieren decir algo al hombre, es decir, tienen su inquietud social, pero es una inquietud social como ésta lo es en el franquismo, simplemente demagógica. Y no es casualidad que haya sido el tema de los pescadores el que han escogido para tema de sus cuadros, porque yo recuerdo que es sobre el problema de la vida del mar que el franquismo ha desarrollado una demagogia, en un principio (Ortega, 1953: 4).

²²² Todos los escritores españoles sentíamos una necesidad de responder al apetito informativo del público dando una visión de la realidad que escamoteaba la prensa. En cierto modo, creo que el valor testimonial de la literatura española de estos años reside en esto. Éste es el origen y el historiador futuro tendrá que recurrir al análisis de la narrativa española si quiere colmar una serie de vacíos y de lagunas provocadas por la carencia de una prensa de información veraz y objetiva” (Goytisolo, 1967: 51)

9.6- Grupo El PASO.

"Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época"²²³. Grupo EL PASO.

Ciertamente era una España oscura la que les correspondió vivir a estos artistas. Corría ya el año 1958 cuando Millares escribe una serie de artículos que dan constancia de su aceptación del "Arte otro" y de su admiración por pintores gestuales como los del grupo CoBrA: "Otro arte", "Otro arte o el tiempo perdido", y el dedicado a la representación española en la XXIX Bienal de Venecia. Artículos en los que Millares definía su línea estética.

En 1957, una exposición titulada "Arte otro" iba a tener lugar primero en Barcelona y después en Madrid. Ella sería revulsiva para fomentar una toma de posición en la vanguardia artística española, que hacía tiempo que demandaba una salida digna a su obra, además de una unidad estética, lo que no significa una homogeneización de los diferentes artistas que la componían. Las reuniones de estos artistas habían dado pie a una toma de conciencia que desembocaría en El Paso.

El grupo El Paso fue formado en 1957 y bajo la idea de Saura, Millares y Ayllón. El nombre fue elegido por Antonio Saura. Millares fue el más activo participante en la redacción del Manifiesto. Por entonces ya firmaba como Sancho Negro sus críticas de arte. Se reunieron con ellos otros artistas a la hora de formar el grupo, como ya hemos mencionado más arriba.

El Paso debía ser, fiel al espíritu informalista del que estaba impregnado, abierto a diferentes tendencias y antiacadémica, tal como señalaba su manifiesto fundacional. Era El Paso un gran esfuerzo por aglutinar a los artistas que estaban realizando una obra abstracta, como emblema de modernidad, a pesar de compartir los espacios expositivos, especialmente los oficiales, con

²²³ El País, Samaniego, F., 27 mayo, 2004 "El manifiesto firmado por Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez y los críticos Manuel Conde y José Ayllón dio a conocer en 1957 la provocación planteada por el grupo El Paso en una situación de crisis y aislamiento internacional de la dictadura franquista, fue un movimiento vivo, ejemplar y rupturista, que surgió en defensa de la abstracción a partir de la tradición española. Sus fundadores destacaron la influencia en su momento en Latinoamérica y Europa y en las actuales generaciones que vuelven a la pintura. Reflejo de una época, desapareció para no ser "una institución". "El Paso", decía el manifiesto, "es una *actividad* que pretende crear un nuevo estado de espíritu dentro del mundo artístico español. Nace como consecuencia de la agrupación de varios pintores y escritores que, por distintos caminos, han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país". El grupo planteaba también la necesidad de "crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista", a la vez que anunciaba: "Nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual se encontrará la expresión de una realidad nueva".

artistas realistas (Bozal, V, p, 99). Compartían estos artistas un proyecto más implícito que explícito. El grupo no se veía en la necesidad de definir aún más sus líneas de actuación, porque estas líneas se establecerían con el tiempo, a base de boletines, de cartas y exposiciones.

La toma de conciencia de un arte español reunía las características del informalismo aunadas con las propias de una historia española fundamentalmente negra asimilada como símbolo doble: en el sentido profundo, fue para ellos una metáfora de la dictadura; en el sentido externo, lo negro se convertía en el distintivo español frente al informalismo europeo y al expresionismo abstracto americano, cuyos componentes empleaban el color en toda su intensidad.

La abstracción sería para estos artistas, por su escape a la censura, un sinónimo de libertad insustituible, y de crítica velada al régimen franquista. La abstracción permitió un arte comprometido, situado frente al franquismo como ideología, y que pasara desapercibido para los censores, más atentos a las expresiones más explícitas (cine, libros, teatro, etc). El Paso se conforma en un momento fundamental para sentar las bases de la futura sociedad española. Y toma forma cuando sus artistas componentes alcanzan la madurez y cierto grado de reconocimiento. Tal era el caso de Millares, que en 1957 había expuesto en el Ateneo de Madrid, sus arpilleras, aún muros en transición hacia su definitivo lenguaje personal, con los hilos de la trama tensados y que fueron presentados en el catálogo por Cirilo Popovici. Pero hay que recordar que fue criticado de falta de expresión simbólica y de crudo realismo con ausencia de expresión simbólica.

Saura y Millares son los que más usaron la referencia a la España negra, para referirse al compromiso político de su arte. Los sacos que Millares iba llenando de gotas de pintura roja y negra, como un dripping algo extraño, iban abriendo paso a su obra madura²²⁴.

El Paso tenía que estar en la vanguardia y para ello recuperaron sus componentes la relación con las publicaciones más avanzadas que se producían en Europa. A principios de 1957, El Paso participó en su primera exposición conjunta en la Galería Buchholz. Todos los firmantes del primer manifiesto estaban allí. El objetivo era exponer y darse a conocer y fue logrado. Por otro lado en la Sala Negra del MEAC, se pudieron ver obras de los más importantes creadores informalistas, que Millares citaría en su artículo Otro arte o el tiempo perdido, junto a los artistas del Paso. Obras de Pollock, Tobey, Fautrier, Wols, Mathieu, Appel, etc, pudieron ver en aquella exposición.

El franquismo exacerbaba hasta sus últimos extremos los compartimentos estancos, las dificultades, las represiones, para lograr una lengua minoritaria y silenciosa. En 1958 una nueva exposición, “Semana de Arte Abstracto”, tuvo lugar en la Sala Negra, con un homenaje a Miró.

²²⁴ Calvo Serraller, F., “Millares”, Galería D’Art, Palma de Mallorca, 1983.

La gran cita de El Paso fue en 1958, la XXIX Bienal de Venecia donde presentan las innovaciones del informalismo español. La crítica internacional les dispensó una buena acogida. Tanto Saura como Millares se hicieron eco del éxito obtenido. La representación de El Paso en la Bienal de Venecia confirma en cierto modo la contradicción en la que viven estos artistas. A pesar de su postura combativa, aceptan la tutela del franquismo.

9.6.1-Un realismo feroz. Lo más humano surge de su miseria.

En el análisis de estas huellas marcamos la distinción ontológica entre el ser, como presencia, y el ente como lo presente y posicionamos esta como parte integrante de este último; como ente, al convertirse en traza pictórica. Así este presente que constituye esta impronta o ente, representa ese origen, el inicio.

En ellas subyacen siempre marcas de otras, pertenecientes al pasado que remiten a su vez a otras diferentes y que son transformadas por otras futuras. Observamos así que es fundamental la relación de este concepto con la magnitud tiempo, para convertirse en pensamiento de lo otro, de lo sensible. En definitiva para convertirse en pensamiento estético; modo del pensamiento del arte. Será durante este espacio de tiempo y experiencias en el que Millares configure con más claridad las categorías estéticas que componen su discurso plástico: lo informe, lo primitivo, lo grotesco, lo melancólico saturnino, lo recio, la pureza y lo primigenio antropomórfico.

En 1951, Michel Tapié había organizado en París dos exposiciones fundamentales para el conocimiento del arte informal: *Les signifiantes de l'informel*, en la Galería Paul Fechetti, y *Véhemences confrontes*, en la Galería Nina Dausset. Los artistas reunidos en cada una de ellas dan cabida a casi todo el informalismo europeo y americano en la década de los cincuenta y parte de los sesenta. En la primera, los dos artistas que le habían impresionado en el 1945: Fautrier y Dubuffett, junto a Mathieu, Michaux, Riopelle y Serpan; en la segunda, aquellos artistas que sin depender de un grupo habían revolucionado el automatismo, como Bryen y Wols, junto a Capogrosi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Riopelle, Russel y uno de los artistas que más fascinarían a Millares, Pollock. Michel Tapié, que era el director artístico de la Galería Stadler, y que había publicado en 1952 el primero de sus libros sobre *Art autre* (Tapié, 1983, p.38), defendía la necesidad de un arte convulsivo, que rompiese con todas las normas habituales de la estética.

En 1957, una exposición titulada "Arte otro" iba a tener lugar primero en Barcelona y después en Madrid²²⁵. Ella sería revulsiva para fomentar una toma de posición en la vanguardia artística española, que hacía tiempo que demandaba una salida digna a su obra, además de una unidad estética, lo que no significa una homogeneización de los diferentes artistas que la componían. Las reuniones de estos artistas, generalmente en el Café Teide, habían dado pie a una toma de conciencia que desembocaría en El Paso. A veces se reunían en los domicilios de Millares o de Saura, algo habitual en la época, siguiendo la estela dejada por las tertulias en la casa de Juana Mordó, que continuaban celebrándose. A este estado de opinión se unía el desencanto de falangistas como Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo; la proliferación de galerías; la dirección de Fernández del Amo del MEAC, cuyo secretario era entonces Luis González Robles, futuro comisario de El Paso en los foros internacionales; y las condiciones previamente abiertas por la "Academia Breve de Crítica de Arte" y el Salón de los Once creados por D'Ors. Todo ello formaba el entorno preciso para la creación de un grupo.

El grupo El Paso fue formado en febrero de 1957. Aunque no hay absoluta certeza en ello, al parecer la idea fue de Saura, Millares²²⁶ y Ayllón²²⁷. El nombre fue elegido por Antonio Saura.

El grupo era el resultado necesario del proceso ya aludido. Posiblemente Millares, que ya había tenido la experiencia de LADAC y contaba con cierto entrenamiento gracias a las críticas que firmaba como "Sancho Negro", fue, junto con Saura y Ayllón, el más activo participante en la redacción del *Manifiesto*. Aunque se reunieron con ellos otros artistas a la hora de formar el grupo: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Rivera, Antonio Suárez y el crítico Manuel Conde.

El Paso debía ser, fiel al espíritu informalista del que estaba impregnado, abierto a diferentes tendencias y antiacademicista, tal como señala el manifiesto fundacional.

Era pues, El Paso, un gran esfuerzo por aglutinar a los artistas que estaban realizando una obra abstracta, como emblema de modernidad, a pesar de compartir los espacios expositivos, especialmente los oficiales, con artistas realistas²²⁸. La toma de conciencia de un arte español reunía las características del informalismo aunadas con las propias de una

²²⁵ El Paso ya estaba formado y participaron en esta exposición dos artistas que a la sazón trabajaban con la galería Stadler: Tàpies y Saura.

²²⁶ "Millares fue el creador del grupo, según afirma M. Padorno.

²²⁷ Aunque Toussaint asevera que fueron los tres, Ayllón da la primacía a la idea de Saura.

²²⁸ "J. M. Bonet apunta que la corriente abstracta convivió en armonía con los realistas no académicos, en los que incluye a L. Muñoz, A. López, F. y J. López Hernández, E. Gran, C. Lafón y A. Avia, exceptuando algunos roces, como la crítica a A. López firmada por Sancho Negro y aparecida en "Punta Europa" ya reseñada.]. M. Bonet en AAVV: "Lucio Muñoz", opus cit, p. 18

historia española fundamentalmente negra asimilada como símbolo doble: en el sentido profundo, fue para ellos una metáfora de la dictadura; en el sentido externo, lo "negro" se convertía en el distintivo español frente al informalismo europeo y al expresionismo abstracto americano, cuyos componentes empleaban el color en toda su intensidad.

Para Millares, la forma metafórica de entender la pintura era un arropamiento necesario a su ideología, marcada por los antecedentes familiares, y por una personalidad difícil para expresarse en solitario. La abstracción sería, entre otras razones, por su escape a la censura, un sinónimo de libertad insustituible para estos artistas. Por una parte, la abstracción permitió que la evidencia de un arte comprometido, o al menos situado frente al franquismo como ideología, pasara desapercibido para los censores, muy atentos a los textos de teatro, libros, imágenes cinematográficas, y todo lo que fuese explícito. Por otra parte, es evidente que el gesto de negación de la cultura franquista de El Paso era cierto, pero al mismo tiempo, en una paradójica absorción, se siente asimilado por el Gobierno al que niega. El Paso necesitaba darse a conocer fuera de las fronteras españolas, y el gobierno franquista necesitaba una imagen más europea que lo resarciese del boicot al que Europa había sometido a la dictadura española. El Paso, pues, se conforma en un momento fundamental para sentar las bases de la futura sociedad española. Pero además toma forma cuando sus artistas, aún muy jóvenes, empiezan a alcanzar la madurez y un cierto reconocimiento de su obra.

Tal era el caso de Millares, que había expuesto, a principios de 1957, en El Ateneo de Madrid. Sus arpilleras, aún *muros* en transición hacia su definitivo lenguaje personal, con los hilos de la trama tensados, fueron presentadas en el catálogo por Cirilo Popovici: "Ciertamente, antes de Millares se utilizó la arpillera. Pero esta utilización quedó limitada en las obras de un cierto constructivismo de índole dadá, bien a fragmentos tonales en el cuadro, como un color más, bien como "collages" junto a otros materiales heterogéneos. "... De aquí que esta primera aparición de las arpilleras de Millares adquiera una significación que la historia del arte consignará debidamente en su día. "... El hecho es que las arpilleras de Millares nos traen hoy un nuevo lenguaje plástico"²²⁹.

Popovici fue el más decidido defensor de esta primera exposición de arpilleras: "Este discurso puro de la arpillera viene a ser, así envuelto de no sé qué poesía extraña y suave, la revelación de un mundo nuevo de formas y valores. Pero el conjunto permanece tan plástico, tan libre de artificio, que esto nos hace pensar en un Mañana redivivo en estos humildes sacos. Estos agujeros y estos

²²⁹ C. Popovici: "Millares", Ateneo, Madrid. 1957

perfiles de piezas pegadas nos hacen pensar así en una escultura, o por lo menos en algo que se le parecería... "²³⁰.

En la revista *Punta Europa* recibió una crítica de Horia Stamatu²³¹ que muestra la recepción en el público.

El año 57 fue el de la citada exposición *Arte otro*²³², organizada por J. L. Fernández del Amo, en coordinación con las galerías Stadler y Rive Droite, que permitió ver a los españoles lo que realmente se hacía en el mundo.

9.7- Un arte recio, profundo, grave y significativo.

“Los ojos cerrados, escurrido el cuerpo, cubierto el cuerpo de otra vida sin sol y sin ojos, lo tengo presente, y decían que era sano, hombre fuerte sietevidas, yo, puro entierro por cualquier paraje de no sé qué tiempo. *Memoria de una excavación urbana (Fragmento de un diario)*

La recuperación de lo rústico, de lo auténtico, a la vez influido por la pureza de nuevas pautas de esta cultura informalista, existencialista, señalan lo grave y profundo de su estética. Que se muestra preocupada por la proyección exterior, pero consciente de que sólo un anclaje a los gustos más arraigados de su tradición puede darles una impronta de autenticidad.

²³⁰ "C. Popovici: "En Espagne - Madrid - Millares", Cimaie, 4, Paris, marzo - abril de 1957. Cit. por L. Toussaint opus cit., p. 21

²³¹ H. Stamatu "...De que Millares es un pintor, esencialmente pintor, no puede haber duda para quien tenga algo que ver con la pintura. De que es un pintor español tampoco cabe duda, por la fuerza de los valores puestos en juego, colores, efectos de arpilleras, ásperos, o quemaduras, o negación del color y del plano por los agujeros. La única pregunta es sólo si por los agujeros no se sale del plan pictórico y transforma el cuadro en un objeto más bien escultural". "Algo rudo, potente y refinado a un mismo tiempo, hace de esta pintura un evidente manifiesto, sincero y dramático, contra los lugares comunes. Ni el temperamento ni el talento pueden entrar en discusión, vista la indiscutible autenticidad, directamente lírica de la exposición".

"Pero lo que queda para el porvenir lo vamos a formular en una pregunta, que sobrepasa lo "plástico" mismo, porque en todas las formas de la expresión humana hay algo que sobrepasa lo "específico". ¿Puede vivir un arte falto de toda expresión simbólica?. ¿Es suficiente para el arte proyectar sólo un lenguaje estricta y esotéricamente individual?, ¿y no llegará este arte a un agotamiento trágico? ¿Cómo puede evitar transformarse poco a poco en un arte inevitablemente decorativo y nada más?

"No olvidemos que lo simbólico no se refiere únicamente a las cosas reales, sino que es un medio de triple dimensión entre los hombres, entre éstos y las realidades de la naturaleza y entre todo esto y lo trascendente. No es una cuestión "moral" sino "existencial" ²³¹.

²³² El catálogo fue escrito por J. E. Cirlot y C. Popovici

Hay un tiempo biológico y un tiempo histórico diferenciado en estas obras. Así, mediante los productos y los artefactos procedentes de ese mundo de las cosas, podemos constatar la importancia de esta huella como proceso “caligráfico” y creador de esa “archiescritura”. Un artefacto o huella, que debido a la independencia de su *umwel* respecto a este tiempo biológico, a través de procesos caligráficos puede remitirnos a civilizaciones y culturas pertenecientes a otros períodos.

Es desde estas dimensiones, el espaciamento y la temporización, como sus obras pueden ser contempladas como una partícula integrante de esta historia material, personal que encierra la Historia Universal.

La gran cita de El Paso fue, en 1958, la XXIX Bienal de Venecia. Aunque algunos de los artistas del grupo, entre ellos Millares, habían participado ya en la anterior edición, la apuesta del comisario, de nuevo González Robles, fue presentar de forma compacta las innovaciones del informalismo español²³³.

La representación de El Paso en la Bienal de Venecia confirma en cierto modo la contradicción en la que viven estos artistas. A pesar de sus posturas combativas, aceptan la tutela del franquismo. Pero es que desde dentro del propio franquismo las contradicciones se habían hecho evidentes desde un principio.

El Paso continuó su andadura en diversas exposiciones y continuó siendo importante en la organización de las exposiciones en la Sala Negra del MEAC. De hecho, ya había sido realizada la mencionada "Semana de Arte abstracto en España", y tuvo lugar también la exposición de arte italiano "Diez años de pintura italiana"²³⁴, y "La nueva pintura americana". Esta exposición, que los propios artistas de El Paso ayudaron a montar, fue uno de los eventos más importantes para el informalismo español. Los abstractos americanos darían pie a numerosas citas, tanto de Pollock por parte de Saura, como de Kline por parte de Millares²³⁵.

Las arpilleras de Millares terminan de definirse tras esta exposición de "Arte Americano". La tensión de los hilos, los vacíos que deja en el tejido, van configurando la necesidad de crear un bulto, una materia, que las haga tangibles. El miedo al vacío debió aparecer en este

²³³ L. González Robles dividió las obras en tres categorías. Abstracción romántica: Cuixart, Feito, Planasdurá, Tharrau y Vaquero Turcios; a. geométrica: Mamparo, Povedano, Farreras y Rivera; y a. dramática: Millares, Saura, A. Suárez, Tàpies y V. Vela. El representante de escultura fue E. Chillida.

²³⁴ Organizada en coordinación con el Instituto Italiano de Cultura

²³⁵ "Las obras procedían del MOMA de N. Y. y eran de: Baziotes. J. Brooks, S. Francis, A. Gorky. Gottlieb, P. Guatón, G. Haitigan, F. Kline, De Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Staman, Still, Townbly y Towrkow

momento, "a este paso voy a quedarme sólo con el bastidor". Millares había encontrado pues, la clave para realizar su obra. La arpillera se tenía que convertir en algo más matérico que aquellos sacos tensados escasamente por los hilos que los conformaban. El problema de Millares, es encontrar la vía para convertir, de una vez por todas, la arpillera en un objeto, como dice Crispolti. Era el mismo dilema que ya había percibido Horia Stamatu en la crítica a las arpilleras de Millares presentadas en el Ateneo: aunque éstas aún no tenían pliegues y repliegues, se presentaba en ellas un problema espacial, lo que hace dudar al crítico de que sean o no objetos "escultóricos". La introducción de una tercera dimensión había venido dada por el hueco que dejaba ver la pared donde se encuentra colgada la arpillera. El desarrollo espacial de Millares iba a conducirle, ya en los años 1960 a realizar los "*artefactos para la paz*", más esculturas que pinturas, y dentro de la ruptura del espacio tradicional del cuadro.

En el 57 había renunciado al color. El negro y el blanco van a ser, a partir de entonces, su gama cromática más habitual, exceptuando el rojo. Su admiración por Pollock, al que quiere sólo para sí mismo, como se deduce del texto "*Otro arte o el tiempo perdido*", le lleva a introducir el *dripping* en sus cuadros. Al principio el goteo es perpendicular, algo anexo al cuadro, es decir, la ceremonia de construcción de la arpillera aún no está completa, y después, como algo inherente a ella, con un goteo concéntrico, cosa que empieza a advertirse en algunas obras de finales de 1957 y ya en el 1958. Millares empezaba así a realizar unas arpilleras ya dieferenciadas de los "muros" inspirados en Burri, al mismo tiempo que, al plantearse el problema espacial, encontraba la vía para crear su obra característica, de grandes pliegues cosidos, que daría paso, durante el año 1958, a la asimilación de la "*action painting*" y de un proceso que iba a suponer su madurez.

9.7.1- Cambio de actitud frente a la materia. Caligrafía y vacío.

Al finalizar la experiencia de El Paso, independizado en gran medida de lo que suponía actuar en grupo, pero con las ideas de la pintura "española" como paradigma, y con las constantes que ya definirían su arte como el uso de la materia, la bipolaridad cromática entre el blanco y el negro, y una escritura que avanza sobre la arpillera, Millares empezaría la década de los sesenta afirmando su postura ante el mundo.

Él ya sabía que su obra era considerada, tal como escribía a Westerdahl en marzo de 1960. La selección de Franck O'Hara para el MOMA lo incluía a él, que enviaría "cuatro cuadros

grandes, entre ellos dos “homúnculos”. Pero en la misma carta le hablaba de su angustia permanente: “El día 10 me marché a París²³⁶, y si no me enredo allí demasiado, iré luego a Bélgica y Holanda. Ya me dirás si te interesa algo de allá. Estoy más animado y he recuperado mi alegría. Sin embargo, dentro de mí existe algo que me duele y me aleja de la paz que tanto ansío. Mis cuadros están cada vez más rotos pero no se trata, como podrás suponer, de preocupaciones estéticas espaciales las que me empujan, sino más bien los vacíos psíquicos que me embargan. A este paso voy a quedarme -como diría Maud - “con sólo el bastidor”. Prosigue la negativa del color por el valor (blanco - negro) y algún rojo se asoma a modo de chorreo. Te debo algunas fotografías de todo esto. Procuraré no despistarme esta vez”²³⁷. La descripción que hacía de su estado interno coincidía realmente con el proceso de su obra, donde la arpillera dejaba cada vez más espacio vacío. La “destrucción” en su pintura era un tema que empezaba a superponerse en su interés junto a la figura del “homúnculo” [7.11], [7.12]. No sólo era una razón interna la que propiciaba la característica depresiva de su carácter. Sus relaciones con los demás, y la impotencia que sentía al no saberse comprendido en su isla natal, a la que nombraba con frecuencia en sus cartas, aumentaban un malestar que, según se puede deducir de sus propias palabras, contribuía al vacío de sus arpilleras.

Goya, las pinturas negras, la “rabia incontenible”, parece posible que Millares encontrase en este momento una razón más íntima que la de adherirse a una determinada cultura para reivindicar su interés por Goya. Para él, y según comenta Crispolti, la escritura se convertiría en una manera “de contarse”²³⁸. No se trataba, sin embargo, del uso de sus textos para expresar sus opiniones y deseos. La inclusión de signos caligráficos sobre sus arpilleras iba a operar un cambio en su actitud hacia la materia que alcanzaría su máxima expresión en los años finales [9.3].

Resuelto en principio el problema ante el vacío que le proporcionaban las arpilleras y la manera en que trabajaba con ellas, la caligrafía, primero muy leve, casi invisible, y cada vez más consistente con el tiempo, sería el contrapunto deseado a una materia que en la parte fundamental del cuadro, la que formaba el “homúnculo”, se convertía en excesiva.

²³⁶ Los viajes de M. Millares a París fueron frecuentes, debidos, en parte a su contrato con la Galería Daniel Cordier, pero también a su gran interés por la vida cultural parisina

²³⁷ Carta de M. Millares a E. Westerdahl, Madrid, 30 de marzo 1960. Citado en “Cuadernos de Contabilidad de Manolo Millares”. J.M. Millares

²³⁸ El aspecto de la escritura en los años 60 es el síntoma de una transformación a una especie de discurso. Es una posibilidad de confesarse, de contarse”, E. Crispolti, “El realismo maléfico de Millares”, conferencia en “Seis miradas sobre Millares”, CAAM, Las Palmas, diciembre 1992. Cit por Alemán, A. Opus cit.

La contraposición de la escritura al volumen cada vez más consistente de sus cuadros, la idea de una arpillera que a la vez que se hace más densa se conviene en una pizarra, abarca toda la producción madura y última de Millares.

Para Millares la experiencia de El Paso había sido su iniciación a la madurez. No sólo había dado a conocer su pintura, sino que se había integrado definitivamente en el mundo cultural español.

Su esfuerzo por lograr una pintura que no sufriese etiquetas, además, le había llevado a afianzar su más lúcido encuentro, el "homúnculo", como manera de expresión propia, que a pesar de su primer escrito definiéndolo, necesitaba de una genealogía más clara, más contundente, para integrarse en una producción original.

Millares, en un principio preocupado por definir su postura política y por hacerse aceptar por un entorno que muchas veces era hostil, no había encontrado la manera de dotar de progenitores a su "sombrajo", a su "hombrecillo". Las momias del Museo Canario iban a ser la respuesta a este problema, su referencia definitiva.

En las caligrafías de Millares aparecen párrafos, firmas barrocas, que recuerdan las del s. XVI, rayan el cuadro acebrándolo, huella que deja un clérigo que firma sentencias de muerte en el Tribunal de Torquemada. O bien frases que no quieren decir nada, en una locura de expresión, simulación de pensamiento, irrisión y crítica del orden eclesiástico también del franquismo. Millares y los artistas comprometidos de su generación llevan su crítica enlazada a su postura vital. El artista ve ese mundo como una continuidad de las épocas más sombrías del pasado. Por eso, como hemos dicho más arriba, dedica un álbum de láminas a los *Autos de fe* del s. XVI español cuyos grabados se acompañan de resúmenes de *Causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición* publicado en Canarias en 1520, y otro álbum a *Torquemada, el siniestro monje inquisidor* de la iglesia española, inspirado en el Poema de Padorno del mismo nombre. De la colaboración de Padorno y Millares surge en 1971 dicha carpeta.

9.7.2-El realismo matérico de Millares.

Los críticos de arte, a pesar de la voluntad de Millares de hacer desaparecer cualquier vestigio de influencia externa, recordaban a menudo las connotaciones que éste tenía con otras estéticas, como la del *nouveau réalisme* y la de Burri.

El informalismo se había afianzado y ya estaba consagrado, como antes lo habían estado otros ismos. El Paso, a pesar de su negativa a ser considerado como un "ismo" era similar, ya que las corrientes de la modernidad involucraban a los artistas quisieran ellos o no. El post -

dadaísmo había llegado para sustituir al post-surrealismo que había dado consistencia y cuerpo al nuevo arte de después de la guerra. A pesar de su negativa a ser considerado postdadaísta, Crispolti aclara relación Schwitters - Burri, que parece afectar después a la obra de Millares, que acaba usando objetos de desecho en sus arpilleras [9.7] y [9.9].

La angustia que Millares sentía de verdad, en lo profundo de su ser, como sucedía con la carta que escribía a Westerdahl, es la clave. La angustia llenaba su vida y, por supuesto, su obra; lo dramático de su existencia es que carece siempre de cualquier sentido del humor que lo rescate de sus pantanosos pensamientos:

"Los conceptos antitéticos subrayan las hondas raíces telúricas que riegan e impriman toda una forma de ser fundiendo al hombre mismo con las más elementales y primigenias geografías circundantes".

La meseta, la aridez, la geografía circundante a la que se refiere Millares es Castilla, pues reniega, como se puede observar, del paisaje subtropical donde había nacido. La fascinación por un paisaje diferente al que le había rodeado en su infancia y primera juventud ya se había hecho evidente en el texto que sobre Chirino había escrito en la revista Punta Europa.

La geografía circundante: el espíritu de El Paso había sido esencialmente unamuniano, como se desprende del sentido trágico de la existencia que asimilan todos, especialmente Millares. Castilla era el paisaje del alma, más que de la vista.

Aunque la producción de su pintura es fundamentalmente "española", también presenta la otra cara de la moneda: su desprecio hacia la España "de pandereta"²³⁹ que se hace evidente en varias ocasiones.

La presencia de la destrucción, equivalente a la muerte de la materia, y a la muerte como idea rectora, como punto de referencia, vienen unidos aquí al "motor ético". La destrucción se hace necesaria en una sociedad monolítica, que apenas permite la ruptura con los ideales establecidos. Lo más llamativo de estos artistas, y concretamente de Millares, es su necesidad de establecer un lenguaje propio que pase bajo los ojos de la censura franquista sin que ésta apenas se de cuenta. De todas formas, Millares siempre tiene cuidado de distanciarse de las corrientes contemporáneas a partir de un posicionamiento moral, pese a las similitudes formales que puede guardar con ellos.

La indignación de Millares contra la estética establecida por el franquismo, contra el abotargamiento de las formas que impera surge de manera diáfana entre sus palabras. Pero

²³⁹ "Recordamos aquí la gran admiración que sentía Millares por A. Machado: "La España de charanga y pandereta, / cerrado y sacristía, / devota de Frascuelo y de María / de espíritu burlón y alma inquieta.../"

su postura va más allá de una cuestión puramente estética, y su rabia llega a lo más hondo de sus sentimientos, impotente para hacer nada diferente de lo que puede: convertir sus pinturas y sus textos en la protesta permanente, en un murmullo indignado que se observa: "Pero mientras yo, como Cash, el personaje de Faulkner, hago y rehago la negra caja donde nacen y renacen todas las podredumbres que denuncio y me entierro cada día"²⁴⁰.

Los homúnculos suponían para Millares el reposo, la calma de la muerte, pero al mismo tiempo el testamento para el futuro.

En el pensamiento de Millares, una postura que fuera sólo estética no tenía cabida. El negro y el uso de materiales de desecho, que había empezado a hacer propios al convertir la arpillera en soporte de sus cuadros, son una forma sutil de protesta contra una sociedad que le molestaba, que era dolorosa para él. El negro se había convertido en un distintivo ético y estético. Las arpilleras eran la denuncia de una sociedad opresiva, generadora del homúnculo. Sus textos se pueden leer en una casi única dirección: la denuncia de una situación política opresiva.

Los títulos de Millares son importantes a la hora de definir su concepto de la obra: "Homúnculo" es el principio de una serie de títulos metafóricos de este ideario que impregna su pintura, el de la denuncia de la violencia sobre el ser humano y sus lamentables resultados. Los "mutilados de paz", los "artefactos para la paz" [9.1] "pez abisal"[5.9 a], [9.4] "animal de fondo"[5.8] son elocuentes del viaje al abismo que plantea este artista. El infierno está en las profundidades, y su carga de viaje iniciático no se puede desmontar. Al igual que su admirado Apollinaire, recrea en sus obras la sensación del demiurgo, del creador de un bestiario propio.

No se limitó a estos títulos: algunos, especialmente los más tardíos, a partir de 1967, tendrían una fuerte carga poética "de este paraíso", "Humboldt en el Orinoco" [3.5], "homenaje a Miguel Hernández", son sintomáticos de un cambio en su concepción de la existencia: el compromiso político se convierte en una necesidad poética.

Los títulos finales, "antropofaunas"[3.1] y "neanderthalios", [3.3], [9.3] unen a Millares, como en un Da Capo, con el origen de sus pinturas, de las primeras "pictografías" y "aborígenes". La arqueología vuelve a ser, como al principio de su vida, el tema fundamental de su existencia.

Fue su postura después de El Paso la representativa de la coherencia y la madurez de un artista que había logrado unir las coordenadas fundacionales de su arte. Las mismas fronteras que él delimitaba en su texto "Destrucción -construcción en mi pintura"

²⁴⁰ M. Millares: "Destrucción - construcción en mi pintura", Acento Cultural, n° 12 - 13, Madrid, 1961

La década de los sesenta supuso una gran movilidad en España, con resultados contradictorios, pero resultados al fin y al cabo. La estética que había impuesto la cultura más avanzada, los intelectuales situados dentro de las estructuras de poder; la imposición de un nuevo gusto, en gran parte enmarcado en una concepción de la arquitectura más lineal, más pura en sus espacios, como sucedía en los poblados de Fernández del Amo; la recuperación de casas como las de Cuenca de Antonio Saura y de Millares; una moda que había avanzado en contra de los trajes grises y las corbatas del franquismo imponiendo el gusto por la moda *decontractée* que había exportado el existencialismo francés; y, por supuesto, la importancia de las galerías de arte dedicadas a la pintura informalista y la aceptación por parte de la crítica y de los organismos oficiales de la existencia y la importancia de ésta, hacen dudar de la esterilidad de la protesta: habían colaborado, los artistas de El Paso y todos aquellos que integrados o no en su entorno habían posibilitado su éxito, a crear una apertura poco estridente pero real.

Apertura que había llevado a los artistas más avanzados de la España de aquel momento a exponer de manera fluida su obra fuera del país. Las críticas eran diversas, pero poco a poco iban desligándose de la incómoda etiqueta de pintores "diferentes", por sus características españolas, que habían recibido en principio. Una exposición en 1961 en la Galería Daniel Cordier permitió a Millares recopilar un número considerable de críticas, en general favorables a su obra, e indicativas de como era percibido su arte en Europa.

La teatralidad de las obras de Millares se hacía notar. Las arpilleras tienen una impronta barroquizante, una incitación a que el espectador se sienta atrapados por ellas, como en una escenografía teatral. De ahí la referencia a las ventanas donde la mirada del espectador se pierde en este caso en el vacío.

La tentación del barroco tenía que ver además, con su sentido de la muerte como presencia permanente en su obra, en su pensamiento, en su vida.

En esta época contradictoria, - donde las exposiciones oficiales eran inauguradas por las "fuerzas vivas" a pesar de ser de artistas tan incómodos como fueron los informalistas -, el empeño de Millares de escribir, y de definir con sus títulos y sus textos los límites donde podía encontrarse su arte, era el reto de un hombre consciente de su época, coherente de forma intensa y a veces dolorosa con sus ideales éticos y estéticos, aunque incapacitado por su carácter para dar mayores muestras, o al menos más claras de sus ideas. Posiblemente fue para él un síntoma de debilidad su propia incapacidad para tomar posiciones más llamativas, o al menos más contundentes, como había ocurrido con Tàpies al negarse a exponer en la exposición de París, o con Saura al hacer su crítica a la política cultural del franquismo.

Esa política cultural que, sin embargo, los había llevado a exposiciones como la del MOMA. Millares, en 1960, ya tenía definida, su obra, aunque aún no había encontrado la clave genética que permitiría diferenciarla. Esta la encontraría para el texto de Ayllón en las momias canarias, lectura diferente y precisa para cerciorarse de una distinción dentro del informalismo español.

Cuando José Ayllón acometió el primer texto monográfico sobre la pintura de Millares, sus homúnculos ya tenían la consistencia del cuerpo humanoide inherente a su naturaleza. También entraba el rojo como color importante, diferenciando estas arpilleras de las de su producción anterior.

Como representativo de su evolución, el *Cuadro(5)* o *La Mina 2* de 1967[9.6] deja el bastidor en parte a la vista, la arpillera aparece cubierta de negro, y deja un fragmento pintado en rojo, que a su vez sirve de base para el negro. El homúnculo es una masa informe, sin un referente humano claro. La arpillera pintada de negro sirve como pizarra a unos trazos blancos muy leves, como los gestos que deja una tiza al caer.

El *Homúnculo* (3) de 1961 [9.8] es, en cambio, un ser monstruoso e indefenso a la vez. El bulto cosido de la arpillera está situado en la parte superior y central del cuadro, dejando dos extremos a ambos lados de ella que parecen dos piernas colgantes, o mejor, los huesos de las piernas que surgen debajo de los huesos de la pelvis. Es más evocadoramente humano que el anterior, y refleja la preocupación de Millares por el hombre. El negro que lo invade casi todo, el chorrear de la pintura en dirección vertical, hacen suponer que Millares vio esta arpillera como el telón de fondo para su dramático humanoide. Unas líneas apenas visibles, en blanco, delimitan la expresión caligráfica de Millares a su simplicidad máxima.

En estas arpilleras iba introduciendo el rojo, como es el caso del *Homúnculo* [2.19], también de 1960, en que el rojo riega la parte central de la arpillera, llena de tubos y recovecos. Así daba al drama su expresión plástica. José Ayllón hablaba de una obra de características más barroquizantes que las anteriores al referirse a un *Homúnculo* [9.8] de 1961²⁴¹

²⁴¹ "Una gran mancha roja en el centro, bifurcada en dos extremidades que se prolongan hasta el límite inferior, enmarca un abultamiento en negro con varios puntos culminantes en blanco. Un grafismo escueto en negro y blanco suaviza la tensión del conjunto que, una abertura rompiendo la superficie rectangular del cuadro controlada por medio de un bramante que liga los bordes superior e inferior, acentúa y airea al mismo tiempo, al incorporar un espacio totalmente nuevo, la pared sobre la que se apoya el cuadro.

"Es una obra significativa en la reciente producción de Millares. Se llama Homúnculo, un nombre que atrae al pintor en estos últimos tiempos para definir sus cuadros.

"Todo en esta pintura nos somete a una tensión desacostumbrada, violenta" Este texto, publicado por la Galería Daniel Cordier, iba a suponer el apuntalamiento definitivo de las arpilleras en el origen del Museo Canario y sus momias: "Se dirige, pues, a los nuevos materiales, que no necesitan de intermediarios para hablar por sí mismos de nuestras frecuentaciones elementales. "Y su terror a la enfermedad, a la muerte, le indica el camino de su máxima realidad, la más inmediata y de la que dependen otras. Se siente, pues, arrastrado a enfrentarse con ella, a demostrarse a sí mismo que puede hacerlo para alcanzar las otras realidades que, automáticamente, se convierten en la verdad".

"En la isla, en ese pequeño mundo del que ha pretendido huir, yacen esas momias canarias, y en sus mortajas burdamente cosidas encuentra la respuesta, el medio plástico para disciplinar su hasta entonces más temida forma de la realidad". Esa "más temida forma de la realidad" es ciertamente ambigua, pero posiblemente Ayllón se refiere a la muerte:

"Arpilleras cosidas con bramante, alquitranadas y agujereadas, con su color sucio de ocre calcinados, con su trama basta. Y ahora debe pintarlas con esos colores primarios que se vuelcan sobre la tela en una emotividad acelerada, sin espacio, sin formas concretas, con churretones, salpicaduras y líneas irregulares". "Es una época - la última que nos ofrece Millares mientras escribo estas líneas -, rica en producción y limitada en cuanto a la variedad. No por virtuosismo, sino porque le sirve para destacar su rigor expresivo, que es lo que le interesa en estos momentos, como podemos observar en los gouaches, que torna en la actualidad con sus telas, y donde se puede apreciar con mayor desnudez e incluso diríamos con menor artificio - siguiendo fórmulas convencionales -, la áspera confrontación del hombre con una realidad que pretende sujetar y que en Millares se exterioriza rechazando la ambigüedad que lleva consigo todo lo atractivo. Lo que se hace más patente cuando nos enfrentamos con ciertas maneras que sugieren un contenido figurativo, pero cuya imagen depende más de las apariencias reales que nos frecuentan que de las que ha buscado conscientemente el pintor mientras creaba su cuadro"²⁴².

De la referencia a las momias canarias se había encargado Millares de no dejar ningún cabo suelto. El nexo para encontrar información fue su hermano Agustín, con el que se había reconciliado tras el nacimiento de su hija Eva. El interés con que pedía a su hermano información sobre la Historia de Canarias demuestra hasta qué punto intervino Manolo Millares en la confirmación del origen canario de sus cuadros: la introducción de las momias como origen de su homúnculo se hizo a de las primeras obras que tienen como protagonista a éste, pero gracias a este origen un tanto forzado, la explicación plena a su trabajo quedaba completa. La arqueología, su gran pasión, se convertía en la fuente públicamente aceptada de su pintura. Pero no sólo serían los sudarios

²⁴² J. Ayllón: "Millares", Ediciones Galería Daniel Cordier, París, 1962. Cit por Alemán, A. Opus cit.

de las víctimas, pues Millares siempre entendió como tales a los exterminados moradores de las islas. Más tarde haría tumbas para aquellos personajes que detestaba, como Felipe II y Torquemada, los representantes de la España negra [6.2], [8.3]

El texto de Ayllón, esclarecedor para la obra que Millares realizaba en esta época, introduce también un nuevo elemento: la obra sobre papel, que Millares empezaba a trabajar paralelamente a las arpilleras, permitiendo una vía divergente de sus barroquizantes materias. Gouaches en su mayoría, el trazo de la pintura sobre el papel llevaba la misma fuerza dramática en torno al negro que hacía impactantes sus arpilleras. Era, además, una obra en la que Millares se podía recrear con nuevas incursiones en el campo de la plástica, investigando lo que las arpilleras no le permitían.

También la ilustración de textos iba a adquirir cada vez mayor importancia en su producción: son, en general, caricaturescos, bastante grotescos, y llevan una impronta personal que Millares obviamente no podía traslucir en su obra pública [4.19]. El año 1961 había sido enriquecedor para Millares. No sólo había afianzado su postura como artista independiente, sino que había supuesto una interesante apertura al exterior. Su exposición individual en la Galería Daniel Cordier también había recibido una interesante cantidad de críticas²⁴³.

Con la arpillera buscaba una imagen icónica de la dimensión humana, una imagen existencial, evocativa más que descriptiva. Un soporte que da concreción de realidad y contexto de una figura emblemática, el homúnculo.

9.7.3- La Madurez

Millares se afianzaba en su posición antifranquista, y comentaba con cierto orgullo su calificación de rojo, lo que suponía un nexo de mutua admiración entre él y sus colegas.

Un compromiso político que iba invadiendo muchas esferas de la vida cultural española, como eran las publicaciones de "Ruedo Ibérico". El interés por la publicación y edición de libros y revistas siempre había sido y sería una constante en Manolo Millares. Mientras tanto, su postura política se hacía cada vez más diáfana: "Las razones de su disidencia, e incluso

²⁴³ "La pobreza de sus harapos, de sus arpilleras se perfila como destrucción, desesperación, redención humana. Como lo más potente y fuerte de la dimensión antropológica. Como la necesidad de una moral sustentada en lo cívico, en el hombre. La moral consciente y autocrítica".

de su misma obra pictórica, hay que buscarlas en la propia familia”²⁴⁴ afirma el historiador Sergio Millares Cantero, hijo de Agustín. Afirmación que tiene cierta parte de razón, pues el ejemplo de su padre y de sus hermanos es determinante en estos momentos para la posición del pintor. El hecho de verse involucrado en la combatividad política hizo que Millares firmase junto a otros intelectuales y artistas la *Carta de los 102* que protestaba por la tortura de mineros en Asturias. Esta carta, dirigida al ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne²⁴⁵ y, paradójicamente, publicada en el periódico ABC, supuso el procesamiento de sus autores.

Como consecuencia de este hecho, Manolo Millares sufrió, en Canarias, mediante la anulación de algunos encargos las secuelas de este procesamiento²⁴⁶.

9.7.4-Desechos, harapos, pobreza y basura en su arte matérico.

Millares insistía además en los objetos de desecho, en los elementos recogidos de los basureros. La relación con el postdadaísmo, que situaría a Millares en esa línea de "dolorismo salvaje" del que habla Octavio Paz²⁴⁷ al referirse a los Merz de Schwitters, se hacía palpable, aunque su recurrencia al homúnculo dotase de sentido diferenciador y humanista a su arte.

Sentido de ruptura que no le permitía, sin embargo, sentirse a salvo de la incompreensión de algunos críticos. La miseria de sus obras, con desechos a las arpilleras, era difícilmente aceptable.

Una pintura que cada vez se iba desgajando más de los conceptos estéticos para introducirse en el atormentado pensamiento de Millares. Un homúnculo con el zapato adherido es algo más infrahumano que humano. Ya no podía entenderse la pintura de Millares como una mera cuestión artística. El desgarramiento moral que padecía Millares empezaba a dejar

²⁴⁴ "S. Millares Cantero: "Manolo Millares y su disidencia", *Disenso* n° 2, Las Palmas, enero - febrero 1993.

²⁴⁵ "... por aquí están las cosas como siempre. Una hoja circuló con motivo de ciertas cosas sucedidas en el norte. Iba dirigida a Fraga y éste nos contesta - uno por uno - refutando con "pruebas" la acusación", carta de M. Millares a A. Millares. Madrid, 9 octubre 1963, cit. por S. Millares Cantero, p. 45.

²⁴⁶ La conformación ética de su pintura se había convertido definitivamente en la clave de su obra. A este componente moral del arte que Millares reivindicaba se unió su participación en actos, como el homenaje a Antonio Machado, que cada vez iban adquiriendo mayor peso político.

²⁴⁷ "En realidad, el gran maestro de los pintores pop es Schwitters. Apenas si es necesario recordar que llamó a su arte de basuras y desechos Merz... Un "dolorismo" salvado por el humor y la fantasía pero no exento de "self - party", O.Paz" *Apariencia desnuda* Edit. Alianza Forma, p.96

impresa la huella en el cuadro. Hay una estética tan cercana a los basureros, que es imposible no citar a Cortázar, a Luis Martín Santos, a aquellos libros que Millares debió leer con avidez, a la estética de los nuevos realistas, aunque renegase de ellos y de Pierre Restany.

Ese homúnculo de agujeros diversos creados con latas incrustadas, de zapato pegado y pintado sobre la tela de saco, era más que un cuadro: era una denuncia. Como sucede también con el "Cuadro 186" o *Guerrillero Muerto* [9.10], donde los bastidores quedan al aire, la arpillera se desgarró como una boca, y un zapato viejo adherido a la arpillera recuerda la huella del hombre que Millares siempre andaba buscando. Dejaba una figura rota, lacerante, semejante más a un muñón, a una boca ensangrentada, que a la huella del hombre que había estado buscando en las profundidades de la arqueología [9.7].

Millares como creador era fuerte; estaba decidido a hacer de su obra un emblema y lo había logrado.

Fue en este mundo de la Biosca y del Ateneo de discusiones políticas y de capacidad creciente de denuncia cuando Millares conoció a Alberto Greco, creador del Arte Vivo – Dito, Alberto Greco defensor en Buenos Aires del informalismo, cercano al Pop y al neodadaísmo, calificado por Mújica Lainez como ese querido “horror indispensable”, llegó Madrid en 1963, herido de un pie²⁴⁸, huyendo de un monumental escándalo que había organizado en Italia²⁴⁹.

En 1964 Greco había realizado una exposición en la Galería Juana Mordó²⁵⁰, mientras su relación con Millares derivaba por nuevos caminos de experimentación. Greco, que mantenía muy buena relación con el matrimonio Millares, trabajó con Manolo en diversas ocasiones, proponiendo varias exposiciones con el pintor canario²⁵¹, y creando una "Galería privada Alberto Greco", donde Millares realizó serie de objetos a partir de sillones desvencijados, que después fueron quemados por la portera pensando que se trataba de

²⁴⁸ Dolor del pie que hace su aparición en el texto que escribió con Millares para la exposición - acción de un día organizada en la Galería Edurne. En "Alberto Greco" opus.cit

²⁴⁹ "Había soltado los ratones de su instalación Arte Vivo al paso del presidente italiano en la inauguración de la Bienal de Venecia de 1962, había organizado un escándalo, disfrazándose de monja, en el Vaticano, donde a la sazón se celebraba el Concilio Ecuaménico 11, y Juan Hidalgo, que entonces estaba en Milán ocupado con la música experimental, recuerda el eco que tuvieron sus pintadas en el centro histórico de Roma: "La pintura é finita. Viva el Arte Vivo - Dito. Greco", en "Alberto Greco", opus.cit.

²⁵⁰ Apareció allí seguramente a través de Millares y Saura. Juana Mordó ya por entonces había abandonado la G. Biosca y había fundado su propia galería, en la que los antiguos componentes de El Paso tuvieron gran protagonismo. En su exposición, A. Greco realizó cuadros con personas

²⁵¹ "De la destrucción del mito", que se haría al mismo tiempo en Buenos Aires y en Europa, y la propuesta de GRUPO 5 DE PINTURA ANECDÓTICA, del que no existen mas noticias, y que habría estado formado por Millares, Arroyo, Saura, Castillo y Greco", en "Alberto Greco", opus.cit. en AAVV "Alberto Greco", opus.cit.

basura[59]. Objetos que supusieron para Millares la incursión en el espacio, tal como ocurrió con sus "Artefactos al 25", expuestos el 18 de mayo de 1965 en la galería Edurne, en una exposición de un día. Los "Artefactos al 25" de Millares, alusivos en su título a los celebrados "XXV años de paz", se desligaban definitivamente de la pared y acababan invadiendo el espacio.

Significó también para Millares la colaboración con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, creadores de ZAJ²⁵², con los que entró en el territorio conceptual de las acciones ZAJ al descubrir en ellas una alternativa a su forma de entender el arte²⁵³. Su relación con Juan Hidalgo se tradujo en varias colaboraciones con ZAJ entre ellas el "Climax" de un concierto ZAJ²⁵⁴ y un extoZAJ²⁵⁵.

El diálogo que escribieron Millares y Greco para el catálogo de la galería Edurne hace alusiones a los 25 años del régimen, a la impotencia de una España aplastada por la dictadura, y al dolor, que aparece curiosamente como un dolor físico y localizado en Greco, frente al dolor general y moral al que generalmente hacen alusión los textos de Millares.

Su relación con Millares fue fructífera; posiblemente el carácter transgresor del "Arte Vivo – Dito", su estrecha relación con el Pop y la caligrafía²⁵⁶, coincidieron con las necesidades reales de Millares. Mantuvieron una relación simbiótica, beneficiosa para ambos. El propio carácter de Greco, provocador permanente, ayudó a Millares a tomar decisiones respecto a la estética Pop que, posiblemente, de no haberlo conocido, se habría planteado de manera más tangencial. Y supuso, además, la llegada de Millares a una solución que cada vez tendría más

²⁵² "En el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, con Josefina Sánchez Pedreño, directora de "Dido, pequeño teatro de Madrid", tuvo lugar el primer concierto ZAJ, en Madrid, noviembre de 1964. Juan Hidalgo, compositor canario, había iniciado ZAJ en compañía de Walter Marchetti. En "New Directions in Music", David Hope cataloga a ZAJ como uno de "los grupos que se han dedicado a las performances mixed-media", D. Charles: "ZAJ o la nomadización in situ", ZAJ, Gobierno de Canarias, Canarias 1987

²⁵³ "La importancia de ZAJ está en la radicalización y vigorosidad de su acción, que es presentada al público sin fisuras, y en la coherencia y actualidad que siempre han tenido sus planteamientos. Todas sus actuaciones han conmovido al público, rompiendo convencionalismos y desesperando a los críticos", J. Maderuelú: "Una música para los 80", Col. Methaphbra / 2, Madrid, Ed. Garsi, p. 16, cit. por D. Charles, opus cit.

²⁵⁴ "Concierto ZAJ", Madrid, viernes 21 de mayo de 1965, de 10.30 a 14 horas.

²⁵⁵ "esto está hecho así y asao nada más por eso de nacer en un tiempo feo y de catálisis - tengo que argüir a la señora curiosa, de plumaje redondo ¿que por qué anda sobre su propia disección?...

¿quién puede andar esta mañana de 1965 sin encontrarse en las inmensas playas del atlas con las piernas abiertas pariendo las veinte mil miserias? ...Y Millares responde.

²⁵⁶ "Su "Manifiesto - Rollo de Arte Vivo Dito" medía unos 300 metros y era una mezcla de objetos encontrados y de caligrafía. Respecto a ella, D. Villalba recuerda: "Y entonces de repente yo veo un personaje que está sumergido en la estética del Paso (sic), en toda su grafología, y yo le daba una caña diciendo que se parecía a Dubuffet, a Millares, pero con una grafología automática muy interesante y con una actitud post - Fluxus verdaderamente alarmante, es decir, que iba por encima de los postulados que habían creado Millares y toda esa gente...". En AAVV "Alberto Greco", Rivas, F. catgo IVAM, 1991.

importancia en su arte: la caligrafía sobre la arpillera y sobre los dibujos y grabados, lo que le iba a permitir dejar su testamento para el futuro. Millares ya entonces había traspasado el límite de la arpillera, de la pintura desgarrada, como la del "Cuadro 79" [2.20], monstruoso como si de un ser acromegálico se tratara, o del "Cuadro 193" [4.6], tumba abierta y cosida con bramante, donde Millares no podía ni ocultar sus secretos, como el crítico Portera indica de los homúnculos.

Necesitaba un reposo ante el exceso de volumen, y borrar la imagen saturada de arpilleras, latas, etc. Pero aun, a pesar de ciertos tanteos con la escritura como alternativa al bulto, no llegaría a asimilar esta solución. De hecho, pocas veces lo logró, realizando entonces, años más tarde, las obras más elegantes de su producción. En estos primeros síntomas de cansancio, una arpillera donde la escritura adquiere gran importancia, titulada *Testimonio*[5.7 a], marca una inflexión en su producción. A pesar de ser un homúnculo, la escritura adquiere una importancia novedosa. La austeridad del fondo negro sobre el que escribe estos "gestos", la manera de tratar la arpillera como una futura pizarra, era el embrión de su obra posterior.

El humor, la ironía, también entraron en su horizonte creador. Inspirado en el caso Profumo realizó una de sus arpilleras más originales, y quizá grotescas, *Divertimento para un político*²⁵⁷ [9.10], donde el homúnculo se transforma en nalgas y senos, con corsé añadido, en clara alusión al caso.

La necesidad de huir del dramatismo de sus últimos homúnculos se observa también en arpilleras donde el componente humano se evade, y a pesar de hacer referencia a las profundidades abisales, como el *Animal de fondo* o el *Despojo abisal* [9.4], quedan aligeradas, en parte, de la carga de denuncia.

El color imperante en ellos siguió siendo el negro con el rojo como color secundario, y alguna línea en blanco trazada a modo de terminación de la obra.

La incursión en un espacio más urbano, más directamente comercial, fue también una nueva experiencia para Millares, como la realización de un escaparate en unos grandes almacenes. El interés por lo teatral[5.10], por lo barroco, que años atrás Choay había detectado en las arpilleras de Millares, tenía así una opción nueva para su desarrollo, así como el decorado para una obra teatral que proyectó años más tarde²⁵⁸.

²⁵⁷ "Divertimento para un político", 1963, técnica mixta, 100x243 cm., col. Coro Millares. Cat- por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 45, p.160. y por J. A. França, opus cit.

²⁵⁸ Años mas tarde, en 1970 realizó el proyecto de un decorado teatral que no llegó a ser realizado para "El amor brujo" de Manuel de Falla. El decorado habría sido una inversión de los valores cromáticos de sus arpilleras

Millares alteró para realizar el escaparate los elementos habituales de su pintura. Desechó la arpillera dejando los tubos que habitualmente utilizaba para dar formas contundentes a sus homúnculos al aire - bidones en este caso - como protagonistas del espacio, pintados de negro y chorreando blanco, con zapatos viejos colgados de ellos. En medio de este paisaje desconcertante para los posibles clientes, una fotografía de Millares con expresión pensativa completaba la composición²⁵⁹. Una agresión al gusto del público que, sin embargo, era aceptada por una parte activa de la sociedad, como había ocurrido en este caso con los encargados de contratar a estos artistas para realizar los escaparates [5.11]. Escaparate que Bozal reconoce como síntoma de una “agresión (que) había sido perfectamente digerida”, afirmación que matiza inmediatamente ²⁶⁰ “Aquellas imágenes herían una sensibilidad que siempre quedaba inerte ante ellas”²⁶¹.

9.8-La “Internacional situacionista” y la “*action painting*” americana.

La obra de arte debe ser considerada como conocimiento, en cuanto que es transcripción de la Historia y a su vez, suma de las experiencias de ese tiempo histórico. El arte y el poder se necesitaron mutuamente desde siempre. Algunas de las grandes obras existen gracias a esta relación estrecha de arte y política, ya sean las pirámides o *El acorazado Potemkin*. Muchos Gobiernos han intentado asociar su imagen exterior al arte de vanguardia, y eso implica optar. Consecuentemente, podemos observar los diferentes objetos artísticos en base a ese espaciamiento, complementario de la temporización, como producto de determinados momentos históricos que se suceden temporalmente y se solapan en la Historia. El libre mercado se muestra cada vez más como una fuerza de constricción que transforma las instituciones representativas en simples agentes de su voluntad y reduce la libertad de elección de los ciudadanos a las variantes de una misma lógica fundamental. La situación actual es una crisis de los valores comunes donde el poder del capital sobre la sociedad se manifiesta en el individualismo consumista (Ramírez, J, A, 2009, p.152). En este marco, la cultura se presenta a la vez como el tejido de experiencia común amenazado, invadido por los valores mercantiles, y como la instancia encargada de poner remedio a los

habituales, con un cuerpo central en blanco donde un tubo sobresale y las paredes negras. El documento gráfico que conocemos está catalogado por J.A. França. Opus.cit.il. 404, p.227

²⁵⁹ "La fotografía de este escaparate ilustraba, junto a otras, el artículo de J. M Moreno Galván: “Ni con lo bello ni con lo sublime” publicado en la revista “Triunfo”. En Catálogo razonado de M. Millares

²⁶⁰ "Si para un espectador, como era el peninsular carente de una tradición vanguardista europea, el trago podía ser amargo, el amargor se mezclaba con la acidez para un espectador que, además, había sido sometido a dieta de imperio, como es el caso del espectador franquista. Yo no creo que penetrase claramente en el significado completo de la agresividad informalista - tal como Saura o Millares la explicaban -, pero se sentía".

²⁶¹ V. Bozal en "España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976", opus cit., p. 100

efectos de esta invasión, de oponer las exigencias de autonomía del arte a la estetización comercial o de volver a tejer las desgarradas redes del vínculo social. El poder capitalista se ejerce en primer lugar de arriba a abajo, a través de las políticas estatales que, con el pretexto de luchar contra el egoísmo de los trabajadores privilegiados y de los demócratas individualistas, impone, en nombre de la crisis, un programa de sumisión de todos los aspectos de la vida común a las leyes del mercado. El resultado es que no hay ningún papel particular que atribuir a la cultura como entidad global. Y lo que hoy domina la escena son, en gran medida, las celebraciones culturales oficiales y los discursos intelectuales supuestamente críticos pero realmente sometidos a la lógica oficial.

Pero no es solo dado observar en nuestro artista, construcciones realizadas sobre emplazamientos y cimientos aprovechados de otras culturas; así como referencias a innumerables artefactos de imaginarias excavaciones arqueológicas. Desde este aspecto los enterramientos primitivos son un ejemplo de cómo el hombre desea vincularse con el tiempo histórico y como a través de sus creencias ha aspirado a trascender a esa temporización en la que se encuentra inmerso. Pero el tiempo histórico en el que estaba inmerso Millares no solo sostenía esta referencia a un pasado de la humanidad y a la diferencia de culturas. Se situaba también en un espacio internacional y en un tiempo proyectado hacia el futuro. Aparece una nueva referencia en el arte internacional.

La *Internationale Situationiste*²⁶², sucesora de la *Internationale Lettriste*²⁶³. Un grupo que había nacido de la descomposición, de la negación a cualquier encasillamiento²⁶⁴: "En diciembre de 1957, Guy Ernest Debord, nacido en París..., sacó un libro llamado *Mémoires*. No lo escribió. Recortó docenas de párrafos, frases, estrofas y a veces palabras sueltas de libros, revistas y periódicos; luego las esparció sobre unas cincuenta páginas que su amigo Asger Jorn, el pintor danés, llenó de salpicaduras, líneas, manchas, trazos y gotas de colores"²⁶⁵. El libro, que tenía

²⁶² La IS fue fundada en 1957, en *Cosìó d'Anroscia*, Italia, a partir de dos grupos de vanguardia: el Movimiento por una Bauhaus Imaginista (A. Jorn, P. Gallizio y otros), y la *Internationale Lettriste*, liderada por Guy Debord. La IS desde 1957 a 1962 desarrolló sus ideas en torno al urbanismo unitario, la deriva y el "*detournement*". En 1967 Debord publicó "La sociedad del espectáculo", y 1968 fue el fin de sus experiencias.

²⁶³ Los sueños de la IS de un mundo reinventado procedían del arte, pero el grupo estaba seguro de que, en su época, hacer arte era perder el tiempo; reclamar una imagen o un verso como propio, como única y eterna marca en el muro de la historia escrita por anticipado, sería perpetuar un fraude en la historia que el grupo tenía intención de crear", Greil Marcus: "Rastros de Carmín", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 184

²⁶⁴ Los situacionistas originarios despreciaban la idea de lo fijo (de ahí su negativa a usar el término situacionismo, puesto que lo que hacían era reaccionar ante unas situaciones y crear otras y era la práctica continua y no un conjunto de doctrinas lo que los definía, S. Morgan: "Lost children", trad. y pub. en Arena, nº 5, diciembre 1989, p. 62

²⁶⁵ M. Greil: "Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX", Ed. Anagrama, Barcelona, 1993 pp. 177 - 200

la particularidad de estar encuadrado en papel de lija, con lo que destruía los libros que estuviesen a su lado, es el principio visible de una historia que fue inasible, subterránea. De sus escritos, sin embargo, se desprende una táctica: "La deriva", que recuerda las incoherencias surrealistas tal como apunta André Bretón en *L'amour fou* - incluía el deambular sin rumbo por la ciudad, anotando ejemplos de alienación u oportunidades de sabotaje. La psicogeografía significaba rehacer el plano de la ciudad conforme a vectores de deseos o conductas²⁶⁶.

El Paso se sintió atraído por esta experiencia. No en vano Asger Jorn había sido pieza clave en la conformación del informalismo europeo y en la mentalidad generadora de la Internacional Situacionista (IS).

Saura, que había sido el contacto en parte con el informalismo, se hizo responsable de introducir en El Paso, además de las notas traducidas de Pollock, una lista de publicaciones entre las que se encontraba la revista *Potlacht* "de información situacionista"²⁶⁷, y una referencia a "*Pour la forme*", texto de Jorn²⁶⁸. No sólo fue importante para Saura. También para Millares fue determinante el descubrimiento de la IS en el momento de El Paso. Tanto la derive como el *détournement* guardan una estrecha relación con el uso de materiales de desecho, con la geografía de la ciudad, con los elementos que Millares mejor acepta del Pop. También la relación con la repulsión - Millares escribió, ya en los sesenta, un texto para ZAJ en el que la basura se erige en protagonista-, que cita tan a menudo en sus textos, es parte de la estética planteada por la IS²⁶⁹. Millares estableció, además de los elementos formales, una relación más personal y subterránea con el espíritu de la IS, y en el que es su último texto, el desgarrado "*Memorias de una excavación urbana*", hacía un desesperado homenaje a aquella idea de la ciudad como escenario que había conformado el situacionismo. La IS tenía un plan de comportamiento revolucionario, al margen de cualquier poder establecido²⁷⁰. Sin embargo El Paso, a pesar de la declarada admiración de Saura y la implícita de Millares por la IS, había partido de una base muy diferente: ya en su manifiesto proponía la lucha por el reconocimiento, y una actitud absolutamente práctica, que lo llevaría a aceptar las

²⁶⁶ L. Toussaint, Ob. Cit. p. 53.

²⁶⁷ A. Saura: "Noticia de El Paso", El Paso - 4, Madrid, invierno 1958, cit. por L. Toussaint, p. 200

²⁶⁸ "Entre las publicaciones recientemente recibidas citaremos el interesante conjunto de ensayos que bajo el título "Pour la forme" ha publicado el pintor Asger Jorn. Hemos recibido los manifiestos y la revista que publica el grupo "Internationale Situationniste" en París", A. Saura, El Paso 5 - 6, Madrid, primavera. 1958, cit. por L. Toussaint, opus cit., p. 206

²⁶⁹ ...la "derive", ir sin rumbo por las calles de la ciudad en busca de signos de atracción o repulsión", G. Marcus, cit. Toussaint, p. 182

²⁷⁰ ...atraído a los talentos más sobresalientes de toda Europa y luego de todo el globo, la IS se dedicaría simultáneamente a la "crítica más despiadada de todo lo que existe" y a "arrojar luz sobre deseos olvidados y a crear otros completamente nuevos", y a continuación, dijo la IS en 1958.... "echaremos a pique este mundo", G. Marcus, opus cit., p. 189

condiciones del franquismo para darse a conocer en el ámbito internacional. La mentalidad pragmática de los informalistas españoles se encontraba más cercana a los artistas que seguían dentro del mercado del arte, como era el caso de los americanos. En ese mundo de reconocimiento social que tanto preocupaba a los artistas de El Paso, las exposiciones y publicaciones continuaron. Tras el éxito de la Bienal de Venecia, Luis González Robles organizó una exposición con los mismos artistas en el Club Urbis, con el fin de darlos a conocer en España. Pero el paso más importante había sido dado en la Bienal, donde pudieron entrar en contacto con galerías extranjeras, como la Galería Pierre Matisse de Nueva York, que proyectó una exposición con Millares, Saura, Canogar y Rivera. Pierre Matisse se convirtió además, en el marchand de Millares²⁷¹.

Millares participó activamente en El Paso. Él y Saura compartieron la responsabilidad de la teoría que sustentaba sus obras. Sancho Negro fue, de nuevo, la firma usada en varios de sus escritos, entre ellos una crítica a la pintura de Luis Feito.

Fue a partir de 1958 cuando Millares, al mismo tiempo que desarrollaba su faceta de crítico, iba descubriendo el lenguaje pictórico propio de su madurez. Tras las arpilleras prácticamente planas, de los años 1956 y 1957, empezó a doblar este material y a convertirlo en el protagonista casi único de sus cuadros. De esta faceta de creador de objetos, escribió Enrico Crispolti²⁷².

Esta figura emblemática que aún carecía de nombre en 1958 iba a ser convertida por los textos de Millares en *el Homúnculo*. En la etapa que ya había sobrepasado en su pintura, los zurcidos del año 1957²⁷³ habían dado paso al estilo precursor del homúnculo, como es el caso del *Cuadro 26 [2.17]*, en el que Millares retuerce la arpillera y la conviene en un bulto que focaliza la vista en el cuadro. El caso era huir del vacío, como ya había intuido en el cuadro que había enviado a Westerdahl, cuyos hilos apenas mantienen la arpillera sobre el bastidor. Era además esta pintura, llamada *Cuadro 61 [2.12]*, en la que había liberado ya la arpillera

²⁷¹ "Además de Rivera, Saura ya tenía contacto con la Galería Stadler y Feito con la Galería Arnaud.

²⁷² "Con el saco, Manolo Millares tiende a constituir una presencia, una constitución objetual, como en el homúnculo. Sus objetos están presentes, pero recubiertos de pintura. Son pinturas embrionarias". "Las suyas son sugerencias evocativas de violenta referencia de la imagen humana. No citada directamente, sino a través de una referencia imaginativa que realiza con la materia. "¿Por qué no usó una imagen humana más real? El buscaba una imagen icónica de la dimensión humana, una imagen existencial, no en un ámbito definido y preciso"()"... En este sentido Millares es preponderantemente evocativo, más que descriptivo... Esta materia (la utilizada por Millares), es el soporte que da concreción de realidad y, al mismo tiempo, campo de contextualidad a la exposición pública de una figura emblemática

²⁷³ "Como es el caso del "Cuadro I" de 1957

de la similitud con Burri y en la que empezaba a usar el *dripping* en la pintura, aún poco libre gestualmente aunque influido directamente por su admiración por Pollock.

La arpillera necesitaba, además, de un mayor formato para desarrollar en ella su ceremonia pictórica. El *Cuadro 79* [2.20] es un ejemplo del paso hacia un mayor tamaño. En él estruja la arpillera y empieza a usar una forma de acabar el cuadro que tenía una gran relación con su obsesión por la muerte: acuchilla la tela una vez concluida la pintura. “Pero nos engañaríamos si pensáramos que este era un ritual agresivo o violento: Manolo Millares se enfrentaba a la arpillera con parsimonia, con calma, calculando los efectos que su acción tendría en aquella materia”. La costura de la arpillera -pues utilizaba frecuentemente distintos fragmentos de saco, dejando a veces al descubierto las letras impresas de su procedencia industrial o comercial-, empieza a reclamar protagonismo también en este año. En el *Cuadro 6* [2.18], la costura se hace ya más patente y visible, confirmándose como el eje central del cuadro, que más tarde sería suplido por el *homúnculo*. El volumen central se haría cada vez más importante, como sucede con el *Cuadro 44* [2.15], donde ya es considerable, y aparece además resaltado por el blanco. El goteo de la pintura sobre la arpillera aparece en direcciones perpendiculares, lo que indica que aún Millares no había resuelto el gesto de la mano para hacerlo de forma concéntrica como haría más adelante. Aún aparecen enormes zurcidos, que empezaría a anular a partir del *Cuadro 40* [2.16], ya en 1958, en el que los goteos de pintura son concéntricos²⁷⁴. Esta rotación que debía imprimir a la muñeca para realizar el *dripping* tiene una relación directa con el movimiento que la muñeca tiene que realizar en la caligrafía china²⁷⁵. Esta había sido una referencia importante en la pintura gestual; desde ejemplos europeos como Michaux hasta los movimientos de Pollock caminando sobre el lienzo, algo en común tenían todos estos artistas: la recuperación de la gestualidad que había puesto en marcha el automatismo surrealista.

La admiración de Millares hacia Pollock se hizo evidente en algunos de sus textos, además de la adopción del *dripping* como parte integrante de su pintura, *Homenaje a Pollock* fue el título que dio a un dibujo en tinta china fechado en 1958, acompañado de un texto.

La influencia recibida por los textos de Pollock y por la exposición de arte americano que los artistas de El Paso habían ayudado a organizar en la Sala Negra. Este mundo de referencias a la pintura norteamericana no era el único. Además de sus intentos de emulación a través de

²⁷⁴ La forma circular de gotear la pintura se advierte además en otros cuadros de 1958, como los llamados “Cuadro”, “Cuadro 36” y “Cuadro 38”, todos fechados en 1958, y cat. por J. A. França en “Millares”, opus cit., ils. n° 79, 80 y 81, p. 54

²⁷⁵ “No podemos olvidar la entrada en escena «en esta época de un personaje fascinado por la pintura y la caligrafía china: Fernando Zóbel, que además sería un importante coleccionista de obras de El Paso.

acciones como la *tabla redonda* junto a los *Toros de Guisando*²⁷⁶. Los artistas de El Paso, a pesar de tener un gran interés en lo que seguía sucediendo en Europa, no olvidaban los puntos comunes con los americanos.

9.9-El Partido Comunista, plástica y cine. Pobreza y subversión.

Un análisis histórico del neorrealismo cinematográfico italiano no puede dejar de tener en cuenta el debate que simultáneamente tenía lugar en el campo de las artes figurativas. Sabido es además la fuerte influencia del PCI italiano ejercida en los partidos comunistas del sur de Europa con el intento junto al PCE (Partido Comunista Español) de promover un nuevo tipo de internacionalismo en Europa occidental, auspiciando una renovada colaboración entre comunistas y socialistas y aprovechando las condiciones brindadas por la distensión. En este contexto tuvo lugar el surgimiento del eurocomunismo. Este problema salta a la vista examinando las relaciones entre política cultural del PCI (Partido Comunista Italiano), crítica, teoría y praxis artística en los años que van de 1944 a 1956. En este examen queda excluido el análisis de las relaciones entre neorrealismo cinematográfico y neorrealismo pictórico, pero esta exclusión está justificada por el hecho de que el neorrealismo cinematográfico no está tan directamente unido al tema de la política cultural del partido, en sentido estricto. El debate sobre el neorrealismo en el cine se sitúa, más allá de la política cultural del PCI por una serie de motivos que lo diferencian del debate pictórico.

La publicación de *Eurocomunismo y Estado* marcó el punto de no retorno en las relaciones entre España y Moscú; por el otro, el desarrollo de la colaboración entre PCE, PCI y PCF (Partido Comunista Francés) entró entonces en un *impasse* y se pusieron de relieve las resistencias que se contraponían a la construcción de un internacionalismo que saliera de los condicionantes de la Guerra Fría.

Cabe mencionar que la relación PCE-PCI se insertó también en el marco de la solidaridad italiana al antifranquismo, constituyendo uno de los ejes principales de su notable desarrollo en los últimos años de la dictadura del Caudillo. En cambio, aparecía lejana la posibilidad de llegar a una colaboración significativa con un PCF que, después de haber reprobado en un primer momento la intervención en Checoslovaquia, desde noviembre de 1968 había vuelto a posturas más ortodoxas, se había puesto al lado del PCUS y había respaldado integralmente

²⁷⁶ "En fecha muy próxima se realizará una "tabla redonda" de El Paso en el histórico lugar de los Toros de Guisando. En él se estudiarán problemas concernientes al arte español y a su repercusión internacional, así como la futura actividad del grupo. Las conversaciones serán recogidas en cinta magnetofónica, y serán luego publicadas en un cuaderno especial". Noticia de El Paso. El Paso, abril 1959, cit por L. Toussaint, opus cit. p. 238

mientras que el partido español lo había firmado con recelos y el italiano lo había rechazado, suscribiendo sólo el apartado referido a la lucha contra el imperialismo.

La primera consideración a hacer es la más obvia, para todos los que se han ocupado del cine neorrealista, es la de que el cine ha representado un movimiento con una autonomía política neorrealista propia y, al menos en los primeros años, aunque haya recibido el apoyo y la solidaridad del partido Comunista, no ha sido una de las batallas emprendidas y llevadas por el partido en la forma en que sucedió, en cambio, con la pintura neorrealista.

La gestión ideológica directa del partido en el campo figurativo y literario dio cobertura oficial a posiciones de carácter personal, identificándolas con la línea oficial del partido. En el VI Congreso del PCI, Longo había afirmado: "Escritores, pintores, escultores y científicos, después del fracaso del fascismo, se han dirigido confiados hacia nosotros para recibir una palabra clarificadora de su malestar espiritual y de orientación para su acción práctica."

Sí ésta es una de las afirmaciones primeras de la voluntad de gestión ideológica del partido sobre los intelectuales, es en el Congreso de Wroclaw, donde se manifiesta aquel lenguaje que, a través de los ataques soviéticos al formalismo en pintura, mediado por la primera resolución del partido en el ámbito cultural, se unirá al lenguaje de los críticos realistas, en sus acusaciones de decadentismo y corrupción dirigidas a la pintura abstracta. El discurso sobre el cine neorrealista es, en cambio, más que un discurso de partido, el discurso de algunos críticos pertenecientes al partido, de Quaglietti a Bárbaro, a Casiraghi. Los directores, protagonistas de este movimiento, desde Rossellini a De Sica, desde Germi a Zavattini, a Visconti, no están afiliados al partido, sino que son, como máximo, compañeros de viaje. La elaboración teórica de la política cultural del PCI es: "Para la salvación de la cultura italiana", de 12 de marzo de 1948, "Contra el oscurantismo imperialista y clerical", de 12 de agosto de 1948, y "Por una cultura libre, moderna, nacional", de abril de 1952 también llegó a España.

Marca, la mayor necesidad de control ideológico sobre los intelectuales. La contraposición de "valores de la cultura" positivos en oposición a los putrefractos valores de la cultura decadente, valores culturales que son, y no pueden ser otros que "los valores más altos de la cultura nacional" para un partido que se propone como el partido de la reconstrucción nacional, es, sobre todo, ideológica.

En "Contra el oscurantismo imperialista y clerical" se precisa, por primera vez, con exactitud y sin ambigüedad, el papel político asignado a la "función" cultural, que está considerada como posibilidad nueva de relación con un público más amplio: aquellas masas populares que

van desde el proletariado a todas las articulaciones del estamento medio²⁷⁷. Como tema central, la lucha por la paz bajo la guía de los Partidos Comunistas y el tema de la "alianza entre todos los honestos, sin sectarismos ni exclusiones, por una acción unitaria para la defensa y la renovación de nuestra cultura". Se habla incluso de cultura de masas y de organización de la cultura de masas. Precisamente, en el campo de la comunicación de masas el partido había hecho pruebas marginales, pero significativas desde que, adoptada la opción de partido popular basado en el consenso electoral, había tenido que dar amplio espacio a la propaganda e inventar nuevos instrumentos técnicos adecuados para conseguir el consenso de las masas populares.

9.10-Estética y hombre-historia. El "personaje oscuro".

Como "hombre - historia", definición en la que integra un homenaje a Ortega²⁷⁸, mantenía su postura comprometida, y es cierto que en esta época, entre el año 1963 y 1964, es cuando Millares da más muestras de ser un artista volcado hacia el mundo que le rodea, y cuando, como ya se ha observado, su obra adquiere una consistencia desgarradora de la que antes había carecido. Como *hombre historia*, escogería una nueva metáfora para expresar su negación a la "conformidad": el Quijote, que a semejanza del propio Millares, tenía que "colmar de realidad los signos sin contenido del relato"²⁷⁹, asesinado a manos de Quijano, en un texto escrito para la revista "Millares"²⁸⁰. Millares siempre había mostrado, desde sus inicios, una

²⁷⁷ En efecto, en la resolución se dice: "Sólo una lucha en este frente puede consolidar los éxitos que la clase obrera y las fuerzas democráticas más avanzadas han obtenido tanto en el plano político y organizativo como en la conquista de aliados. Se trata de desarrollar un gran movimiento por la cultura popular, que sólo puede hacer frente a la ofensiva en masa del oscurantismo imperialista y clerical y sólo puede asegurar a los productores de cultura, para su producción y para sus debates, mediante el efectivo contacto con el pueblo, aquel público más amplio que los estamentos privilegiados no supieron abastecer..." "Desde la universidad hasta las instituciones de investigación, desde el cine hasta la radio, los periódicos y las revistas, todo hombre, toda institución de investigación, está sujeto a la insidia clerical, a presiones materiales y espirituales (...)." Pero, sin embargo: "La ofensiva oscurantista no ha conseguido sofocar el empuje de un pensamiento renovador (...) que ha animado a nuestro pueblo en esta lucha, y lo que sucede en el campo del cine, que mejor ha podido consolidar sus uniones con el mundo popular (...)."

²⁷⁸ "El hombre está hecho de material histórico" había declarado Ortega y Gasset

²⁷⁹ "Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud... él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros", M. Foucault: "Las palabras y las cosas", Ed. Siglo Veintiuno, México - Madrid, 1974, p. 53. Esta correspondencia entre el personaje y el grafismo era, posiblemente, consustancial a la idea de D. Quijote que entraña su elección como metáfora en el texto de Millares

²⁸⁰ "... puedes contar conmigo - como siempre - para esa revista de los Millares; portada, escritos y lo que quieras (por cierto, que acabo de terminar una parte de una cosa que escribí sobre Canarias y que quiero enviarte para que me

gran preocupación ante la posibilidad de estancarse, de no seguir investigando en nuevos terrenos para el arte. La manera de escribir *Cuadro sin número*, las metáforas usadas - desde las de Don Quijote y Sancho Panza hasta las surrealizantes de “*piernas taladradas con perfume de menta* -, y la reiteración de *palabra mágica* y *conformidad*, son indicativas de ello.

En los últimos años de su vida, tras esta obra comprometida y cargada de significado, encuentra en la historia, que siempre la había fascinado, una nueva orientación. Regresa a las silenciosas salas del Museo Canario, pero esta vez no para contemplar las momias, sino para adentrarse en los legajos del Santo Oficio de Canarias, páginas y páginas cubiertas de escritura ilegible que le sirven para hilvanar un nuevo lenguaje plástico, una caligrafía barroca y delirante- “la escritura de un monje ebrio”, como indica França (“Millares”), con la que lega su testamento para el futuro.

Las arpilleras, transformadas ya en estos años, en concreto desde 1969, en protectores espacios negros y blancos, sirvieron de soporte para una oleada caligráfica que suponía la alternativa a los despedazados homúnculos, a los “sombrajos de redención humana” en los que Millares había volcado su capacidad creadora.

La obra final de su vida, la obra sobre blanco que adelanta el triunfo de la muerte, se titula significativamente *Antropofaunas* y *Neanderthalios* [9.3], [3.1] y [3.3].

La muerte es, pues, lo que se oculta tras los huecos de la arpillera, tras las cuchilladas certeras con las que Millares termina sus obras, en los pliegues sanguinolentos sobre negro o sobre blanco de sus *homúnculos*, en la línea frágil de separación del vacío que llenaba con los despojos –latas, zapatos...- encontrados en los ‘vertederos de la historia’. La muerte de Manolo Millares, acaecida en agosto de 1972, truncó una carrera cuyos posibles caminos son inciertos, pues su línea creadora en aquel momento se abría y divergía entre la materia y la escritura. Legó, desde sus homúnculos en adelante, desde la presencia permanente de la muerte en sus textos y tras sus arpilleras, el testimonio de un hombre angustiado por su tiempo, impaciente por un futuro que aún no llegaba. En sus arpilleras negras y blancas quedan, gracias a él y a pesar de él, los jirones de un mundo que había que transformar para poder vivir.

des tu opinión)", escribió a A. Millares, Madrid, 31 enero 1964. Diseñó la portada de la revista, y colaboró con el texto.

Millares precisaba de una nueva metáfora pictórica, al igual que había encontrado nuevas figuras literarias. Así, el homúnculo da paso al "personaje oscuro" que, aunque dramático, carece sin embargo de la carga de ser torturado que tenía su antecesor.

El *Personaje oscuro*²⁸¹ es un trasunto humanoide, como había ocurrido ya con los homúnculos. La escritura que iba invadiendo cada vez más, el fondo negro de la arpillera, no restaba importancia, sin embargo, al cuerpo central, resaltado por el rojo.

El *Personaje caído*²⁸² [9.10] del año 64, al igual que el anterior, mantiene claras connotaciones de similitud con el homúnculo. Sin embargo, este cuadro está más cerca de los mayores desgarramientos de la obra realizada por Millares en el 63: una lata retorcida y pintada de negro completa una composición en la que la arpillera prácticamente aparece negra, dejando apenas espacio al blanco. Millares iba preparando su territorio pictórico para la invasión de la escritura. La órbita arte-mundo de Millares, define, entre las experiencias de lo sublime que, por principio no se pueden representar pero que el arte intenta presentar, una de las más prolíficas relaciones que ha sido señalada como la de "totalidad del mundo". Relación plausible como objeto de reflexión estética pero imposible como concepto desde el mito, la pintura, la utopía y la literatura. En esa secuencia, la naturaleza como arte, en cuya lectura es tan importante el rol del artista y del crítico, o el de los espectadores que participan de la tradición mítica, a partir de la cual el paisaje se revela como una cantera de mundos posibles. En una lectura renovada de Kant y Freud, Lyotard aborda la (im) posibilidad del arte de presentar lo impresentable, enfocando la atención no en la obra sino en el acto creador. La hipótesis fuerte del autor es que la naturaleza del arte es irreductible a la cultura y a la historia del arte. Sea cual sea el contexto o la tradición, en la verdadera obra de arte, dice Lyotard, se produce una relación privilegiada entre el pintor, igual pasa con el escritor o el músico y lo sensible, que se puede traducir al lenguaje de la estética como un despertar del ánimo por efecto del *aistheton*, esto es, por la sensación que surge del mundo visto pero que no se confunde con él, y por la cual lo visible, tal como todos lo reconocemos, se traduce en lo visual como algo desconocido. Esa extraña metafísica del ánimo que despierta al mundo por efecto del color, de la palabra o del sonido artístico sólo es posible a partir de lo que Lyotard concibe como un espasmo que suscita en nosotros la admiración por la obra y, en el creador, una visión inédita del mundo visible. En los dos casos, lo que se produce es un

²⁸¹ "Personaje oscuro", 1964, técnica mixta, 130x91 cm., IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, cat. por J. M. Bonet en "Millares", opus cit., il. 47, p. 164

²⁸² "Personaje caído", 1964, técnica mixta, 130x163 cm.

acontecimiento sensible sobre un sujeto afectado que ya no es el sujeto cognoscente sino lo que Lyotard prefiere llamar “pensamiento-cuerpo”.

A través del gesto pictórico el artista hace visible lo invisible dejando por fuera el mundo de lo visible para refugiarse en una materia que ya es color pero que sólo se revela como acontecimiento cuando se plasma como lenguaje. La conclusión de Lyotard es que, al asumir la condición de la creación como espasmo y la disposición del ánimo como algo que sólo puede ser despertado por lo sensible, los criterios típicos de la crítica y la historia del arte no pueden dar una respuesta acerca de la naturaleza del arte. En esa línea, anticultural y ahistórica al mismo tiempo, la conclusión es que Debemos volvernos ciegos a lo cultural si queremos tener acceso a lo artístico”

Restituyendo la riqueza de un diálogo posible entre Deleuze, Rancière, Benjamin y Lyotard, insiste en definir el arte como una exploración de lo invisible y lo indecible, pero otorgándole a esa exploración el impulso hacia lo imposible que se deriva de la utopía inmanente a la creación artística. Utopía en varios sentidos. Ante todo, por la desterritorialización que el arte ejerce sobre las formas heredadas de la tradición artística. Utopía, porque el arte frente a la decepción por los grandes relatos del progreso y la emancipación hace que volvamos a creer en el mundo abriendo una suerte de hendidura utópica en lo real. Utopía porque, por momentos, el arte pareciera poner en primer plano la verdadera vida que ha sido opacada por la costumbre y el control social. Pero, sobre todo, porque el arte funciona como una máquina que utiliza fuerzas inéditas y transforma al creador y al espectador poniéndolos en disposición de vivir un mundo falso “más verdadero que lo real”.

La continua irrupción de nuevas vanguardias en la historia del arte moderno muestra, esa potencia de la máquina artística como utopía y, dado que esa utopía no acaba de cristalizar en una forma definitiva, el sentido que genera sobre el mundo estará siempre inacabado y en continua resurrección. La utopía sería entonces, como señalara Deleuze, el carácter virtual del mundo que no puede ser actualizado plenamente ni reducido a las técnicas artísticas e informáticas en que ha venido a organizarse el mundo real. La pertinencia de las artes en el desciframiento cultural de la relación virtual/real, es que ellas aparecen justamente en toda su heterogeneidad por la violenta generosidad con que la plástica contemporánea destruye el espacio puramente representativo para acoger, a partir de materiales, actitudes y técnicas completamente inéditas, lo desconocido.

9.10.1- El Dolor.

La órbita de la historia se combina con la de arte-mundo en sus trabajos. El esfuerzo de la literatura y el arte del siglo XX por recrear el mundo en la forma de pequeñas totalidades fragmentadas, referidas a un contexto sociocultural o inspiradas en figuras capaces de interpretar el sentido y las expectativas de la época, han terminado por crear una suerte de rivalidad entre el concepto y la imagen como instrumentos privilegiados de comprensión de la sociedad. Cuando esa rivalidad entre el pensamiento filosófico y la crítica implícita en el texto literario se produce en un mismo pensador, es probable que la estética termine por disolver la epistemología o que una descripción adecuada del mundo ponga en primer plano la memoria y la imaginación, junto al entendimiento. Ese es el caso de Walter Benjamin, como herramienta privilegiada de interpretación de la experiencia del mundo moderno. A su vez, ambos aceptan la diferencia benjaminiana entre imagen dialéctica y alegoría como una forma de separar arte y filosofía, fragmento y totalidad, imagen artística y representación verdadera de las ideas; y ambos coinciden con Benjamin al considerar que esa oposición se vuelve especialmente productiva en el intento de construir la imagen dialéctica de la mercancía, en forma de crítica inmanente a la experiencia del sujeto en el capitalismo.

Así como los *Artefactos para la paz* [9.1], [6.2a] fueron para Millares la protesta incardinada en la modernidad y en el *Arte Vivo - Dito* de Alberto Greco, así como en el territorio de los *happennigs* que había empezado a transitar, las serigrafías primero y las arpilleras después tituladas *Mutilados de paz*, representan el homenaje profundamente sentido a su padre, “el primer mutilado de paz que conocí”²⁸³. En 1965 fallece el padre de Manolo Millares. En 1953 le había realizado un retrato al que tituló: “El primer mutilado de paz que conocí”. A él dedicará su primera carpeta de serigrafías “Mutilados de paz” y, su memoria subyace en el título de la muestra individual de este año en Pierre Matisse Gallery. Repetiría el título en varios cuadros de estos años. *Sólo una vez te vi / pero me basta, pintor, / pintor del día doloroso y la noche / de la paz mutilada, ahora (...)* -escribiría Rafael Alberti (“Millares ahora”, Roma, otoño de 1972). La exposición *Los mutilados de paz”, paintings on canvas and paper 1963-1965* se componía de quince pinturas, diez dibujos y la carpeta “*Mutilados de Paz*”. La carpeta se ilustra con un poema de Rafael Alberti. El catálogo, con portada con agujeros troquelados, contiene un texto de José-Augusto França: “Millares, or the advance into white”. Este escrito, tan importante, supone el primer encuentro serio, tras

²⁸³ "A mi padre, el primer mutilado de paz que conocí" es la dedicatoria de la carpeta de serigrafías basadas en un poema de Alberti, "Millares 1965", realizada por Millares en 1965

conocerse en 1961, del crítico y poeta con el artista. La relación intensa de Millares con la figura paterna representa, desde el origen, su iniciación al arte y al compromiso ideológico, pautas que marcaron su vida. Pero, además, a partir de su muerte en 1965, hay una característica de Millares que se ve acentuada: la hipocondría que, siendo previamente inherente a su personalidad, lo iba a convertir en un personaje angustiado por su salud²⁸⁴. Fue Agustín el encargado de informar a su hermano de la enfermedad de su padre, un cáncer de garganta que ya había provocado, años atrás, la afonía total de este "mutilado de paz"²⁸⁵. Noticia que afectó profundamente a Manolo Millares. La carpeta ya estaba realizada cuando la enfermedad acabó con la vida de su padre.

Mutilados de paz estaba basada en una protesta ante los 25 años de franquismo para lo que había solicitado a Alberti un poema. El poeta intuyó bien el sentido de la obra de Millares transformándola en unos versos a los que modificó el título convertidos *mutilados de paz* en *Millares 1965*.

Basada en este poema, Millares realizó su primera incursión en el grabado de forma individual, ya que había participado anteriormente en ediciones colectivas.

Estas serigrafías son transposiciones de las arpilleras al plano. Millares delimita aquí los planos y realiza una versión nueva de sus homúnculos. Los *Mutilados de Paz*²⁸⁶[9.2b], y *A Miguel Hernández* [9.2] eran una forma nueva de expresión para él aunque formalmente se tratara de una variación sobre el políptico *Homúnculo*²⁸⁷ hecho en pintura sobre papel.

La diferencia que establece Millares en *Mutilados de Paz* con su predecesor pintado es que la noción de cuerpo humano se esfuma en beneficio de una mayor simbología. Pero Millares no se conformó con realizar *Mutilados de paz* sobre papel: en el mismo año una arpillera llevó este título, y con él, el mismo homenaje a todos los "mutilados" por el franquismo.

²⁸⁴ "He tenido que soportar un profundo reconocimiento médico debido a todo lo pasado. / Mi salud es normal salvo lo que concierne a mis taquicardias (mejoradas ya) y arritmias (que continúan). (También tengo un semi bloqueo en la rama derecha del corazón que, dice el informe, carece de importancia). Estoy con un régimen y estoy triste, pero ya me acostumbré, carta que sin embargo terminaba "Empecé a estudiar el ruso. Ya sabes, cuando yo me pongo en algo...", carta de M. Millares a A. Millares, Madrid. 27 de febrero 1966. Citado en "Cuadernos de Contabilidad de M. Millares. opus cit.

²⁸⁵ "Haría falta primero / para que no te oiga yo / que dejara, vivo o muerto, / de ser, padre, lo que soy. /... Hoy por mi vida interior / corre el río de tu verbo. / Con encendida pasión / como la sangre lo llevo / en la carne y en los huesos, / y a su música me doy / como las llamas al viento", escribió A. Millares: "Elegía a la voz de mi padre", en "Siete elegías a un tiempo", 1960. Pub. en A. Millares: "La palabra o la vida", Ed. al cuidado de Jesús Páez, Biblioteca Básica Canaria, Gobierno de Canarias, Islas Canarias. 1989

²⁸⁶ "Mutilados de paz", 1965, serigrafía, 34,5x283 cm., cal. por J. A. França, opus cit., il. 243-246. Col. Elvireta Escobio, Madrid.

²⁸⁷ "Homúnculo (políptico), 1964, pintura sobre papel, 210x100 cm, Col. Amos Cahan, N.Y., cat. por J.A. França, n° 242, pp. 136-138.

Aquí la arpillera adopta una forma diferente a los demás homúnculos, abombada, y la fecha aparece claramente legible, en contraposición a la mayoría de las obras de Millares, donde apenas se lee o donde muchas veces está en la parte posterior del cuadro. Evidentemente, Millares quería convertir la fecha de 1965 en un número cargado de significado.

No sólo a estos marginados políticos dedicó Millares su homenaje plástico; la *Galería de la mina* [9.6] era un recuerdo también para las víctimas, en este caso los mineros por los que había firmado la "Carta de los 102". La galería de la mina era el lugar, pero la forma remite de nuevo al homúnculo, símbolo en este caso de los mineros torturados.

Tanto en esta arpillera como en otra del mismo año, *Cuadro* la mitad del espacio aparece blanco, lo que supone una nueva necesidad colorista. Quizá como una salida a la angustia que le invadía, se obligaba a buscar en el blanco cierto alivio a su exceso de negrura. Algo que intentó lograr también en su pintura sobre papel, aligerando a veces la carga simbólica, como en *La oruga* y *La libélula*, donde se aleja del tema comprometido de los homúnculos, aunque mantiene la mano del hombre, una clara huella, junto al insecto. El rojo con el que cubre el fondo, un rojo teja, intenso, es otro síntoma de su necesidad de un cambio²⁸⁸. Una transformación necesitada desde su estado depresivo que se había agravado Considerablemente a causa de las muertes cercanas de su padre y de Greco. A final de 1965 escribió: "Por aquí inventaron el chisme de que yo había intentado suicidarme"²⁸⁹.

Lo cierto es que padecía una grave depresión de la que le ayudó a salir el doctor Portera. A pesar del creciente reconocimiento de su obra, Millares estaba dentro de un proceso del que difícilmente podía salir. La muerte que rondaba tras el hueco de sus arpilleras, a pesar de ser conjurada por el color y por otras formas como las animales antes citada era una obsesión inevitable. El artículo de Moreno Galván²⁹⁰, desde la cercanía que unía a los dos amigos, incide en aspectos diversos de la obra de Millares, sobre todo en su negación del academicismo, de la sociedad obsoleta del Antiguo Régimen, a la vez que hace hincapié en la arqueología como la pasión de Millares: La humanidad a ras de tierra de los homúnculos de Millares, la ausencia de belleza clásica y de idealización de la forma y el

²⁸⁸ "La oruga", 1965, pintura sobre papel, 50x65 cm., col. particular, Madrid, y "La libélula", 1965, pintura sobre papel, 50x65 cm., col. particular, Madrid; ambas cat. por J. A. França, opus cit., il. 255 y il. 257 respectivamente, p. 145.

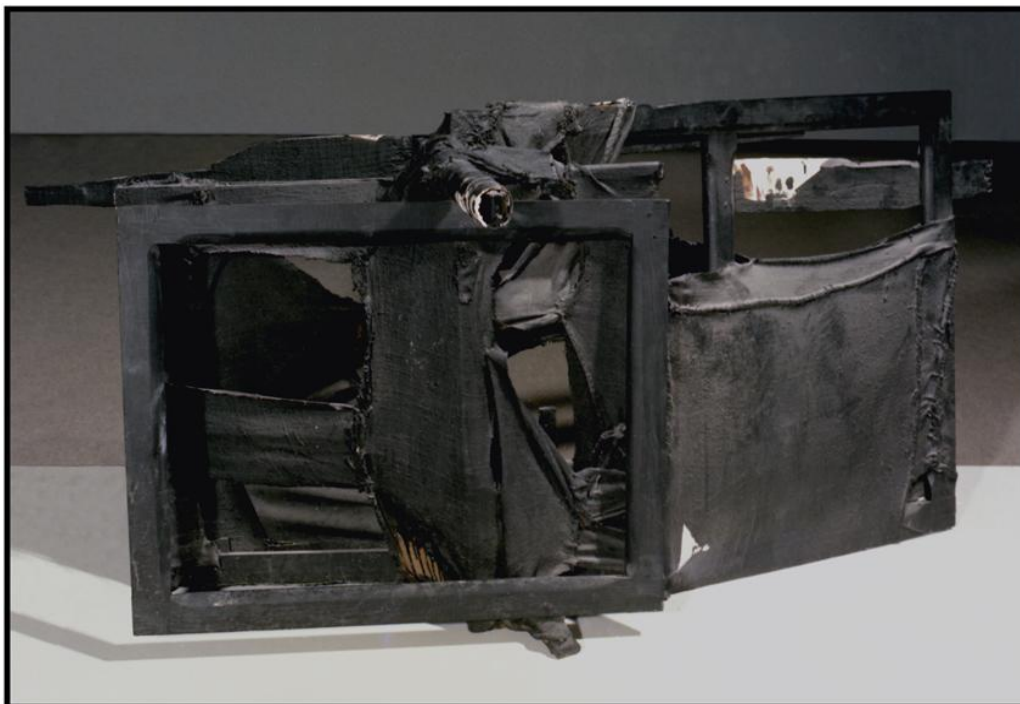
²⁸⁹ Carta de M. Millares a A. Millares, Madrid, 6 de noviembre de 1965. "Cuadernos de Contabilidad de M. Millares". Opus cit.

²⁹⁰ Moreno Galván "Manolo Millares" Edic Gustavo Gili, Barcelona 1970

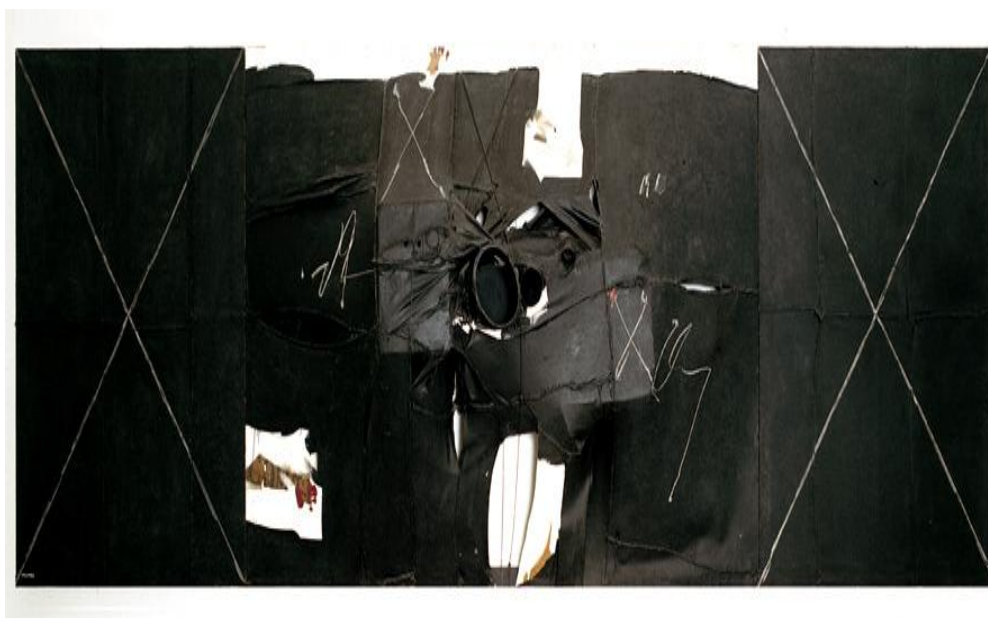
desgarramiento visceral de sus homúnculos, hacían que Moreno Galván se sintiera identificado con ellos.

En este compromiso, en la “poética al margen del cielo, al margen de la esperanza”, un asidero lo rescataba de manera permanente de la angustia que le atenazaba: la arqueología por la que Millares mantuvo siempre un sentimiento entrañable de la que también hablaba Moreno Galván en el texto citado.

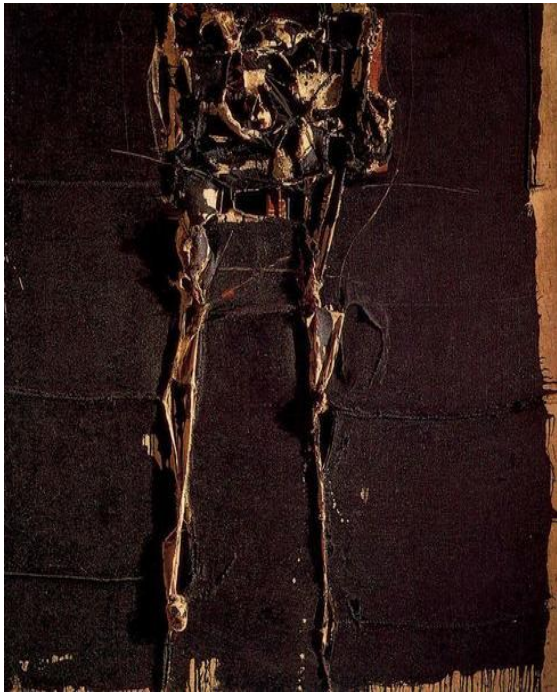
El arte obliga a “vivir un mundo falso” pero más verdadero que lo real. En el se juega la rivalidad entre el concepto y la imagen y se aprecia inseparables arte y filosofía.



[9.1 a] Millares, *Artefacto para la Paz*, 1964, Mixta/arpillera. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.



[9.2a] , Millares, *A Miguel Hernández*, 1967, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. Particular depósito en Fundación Antonio Perex, Cuenca.



[9.1a] Millares, Homúnculo (1), 1960, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. Santander Central Hispano, Madrid 1981.



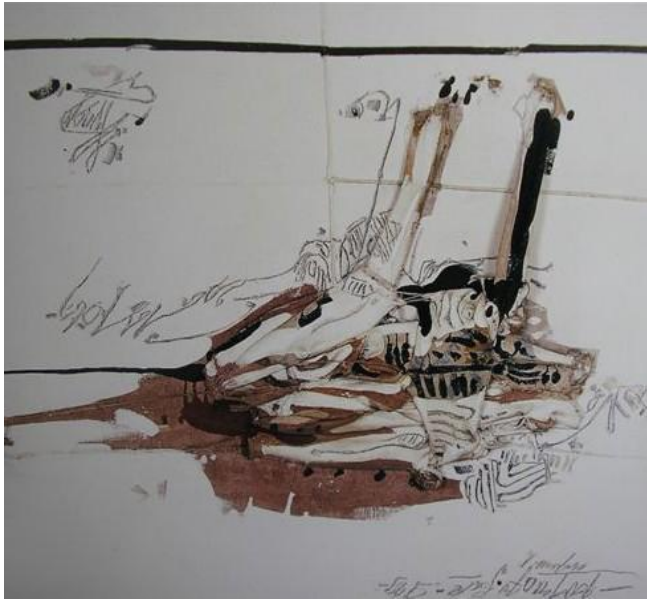
[9.1] Millares, Artefacto para la paz, 1964, Tc. Mixta s/ arpillera. Col. Arte del siglo XX. Alicante.



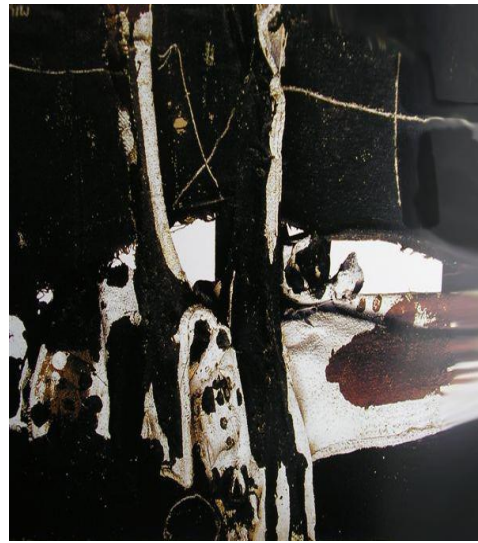
[9.2] Col. Particular, Millares, Objeto, 1969, Tc. Mixta s/ arpillera. Madrid.



[9.2b] Millares, Carpeta Mutilados de Paz, 1965, serigrafía, Col. Elvireta escobio



[9.3] Millares, Antropofauna, 1970, Tc. Mixta s/ arpillera, Col. GMG, Madrid.



[9.4] Millares, Pez Abisal, 1969, Mixta s/ arpillera, Col. Rafael Icaza; Ghecho



[9.5] Millares, Cuadro 5, 1965, Mixta s/ arpillera. Col. Eduardo Guindo.



[9.6] Millares, La Mina 2, 1967, Mixta s/ arpillera. Col. Eva Millares, Madrid.



[9.10] Millares, Divertimento para un político, 1963. Mixta s/ arpillera. Col. Coro Millares. Madrid.



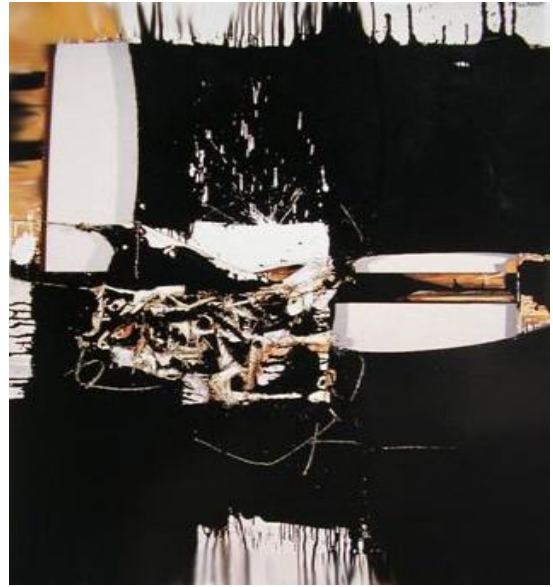
[9.7] Millares, Cuadro 210, 1962, Mixta s/ arpillera. Col. Particular, Madrid.



[9.8] Millares, La Mina, 1964, Mixta s/ arpillera. Col. AZCONA, Madrid.



[9.9] Millares, Cuadro 124, 1961, Mixta s / arpillera. Col particular. Madrid.



[9.10] Millares, Guerrillero muerto, 1967, Mixta s / arpillera. Col. Plácido Arango. Madrid.

CONCLUSIONES

Tratamos en esta investigación el discurso estético, como tal discurso, como modulación entre un registro del sentir, de las emociones, de la sensación y otro de teorías, conceptos, doctrinas y nociones sobre el arte. Y como tal, la tratamos como un orden de discurso que posibilita los cambios de un orden de visión, valga la redundancia, hasta llegar a “hacer visible lo no visible” y que supera la disyunción entre ámbitos conceptuales disjuntos, como son el del sentir y el de la teoría del arte. Posibilitando esta estética el pasaje de un arte retiniano perceptivo ideal al no retiniano, al arte como pensamiento. Se trata de una estética que organiza pensamiento y a la vez señala lo otro del pensamiento dando de esta manera lugar a la emergencia de la mirada (cambio del orden de visión), de lo otro de las formas de vida, de los regímenes políticos y de las masas depauperadas. Podemos sostener como conclusión: que para un sujeto creador que se enfrenta a los vacíos de representación, a las faltas de palabra, de testimonios, a la represión social, en tiempos de silencio social o en la actualidad enfrentado a un exceso de imágenes y transparencia; la estética le ofrece una generación de valores (lo siniestro, lo feo, lo des-hecho, la basura, lo informe, etc), de narrativas y conceptos en los que apoyar el testimonio de su propia existencia y la crítica de una época oscura de la historia. El discurso estético funciona como determinación a priori tanto en el creador como en el espectador.

El discurso estético hace la proyección hacia el exterior como retórica que también es y persuade de realidad, hace sentir, convence de realidad. Es la obra de arte la que conjuga estos parámetros tanto de espaciamento como de temporización, es el articulador de ellos, en suma de estética y realidad. El arte obliga a vivir un mundo falso pero más verdadero que lo real. Vale decir, articula la relación Virtual/Real. La estética pauperista es una estética que reformula el problema metafísico del origen del ser; el *ereignis* del ser en términos heideggerianos. A su vez dicha estética enfoca la subversión, la contestación y crítica de los sistemas socio-políticos y la injusticia social. Toda doctrina estética transfigura, redime, purifica, da origen y origina realidad cotidiana y fragmentaria.

La estructura ontológica de la estética pauperista analizada en Manolo Millares conjuga diversos planos y posiciones que describimos a continuación. Y que definimos como una estructura de capas ontológicas, de estratos semióticos, de significados y sentidos personales:

-Una continuidad de tropos es decir de sustituciones de unas expresiones por otras y cuyo sentido es figurado: primitivismos, crítica sociopolítica, cuerpo, destrucción /creación.

-Diversos valores estéticos: lo feo, la crueldad, el horror, la pobreza, lo depauperado y lo siniestro.

-Señalando mundos posibles: Individuo/sujeto; inconsciente/consciente; historia/prehistoria; ontología /religión.

-Anclando en el mundo actual; posguerra, guerra civil, entreguerras, guerras europeas. Y el retorno de una estructura que conecta formas de la pobreza y el sentido de las mismas.

Es una estética que se reedita para señalar y hacer marca desde el “realismo”, de una construcción deformada del habitar en la naturaleza. Indica y señala la deformación de una mirada sobre si misma junto a la construcción de hipótesis injustas y discontinuidades en la visión de la realidad, de lo que en comunidad humana llamamos realidad. Enfocamos en este trabajo distintas concepciones de la pobreza: metafísica, sociopolítica, religiosa, antropolítica y distintas doctrinas estéticas.

Entonces la obra de Millares invita a pensar un nuevo tipo de temporalidad y por ende un nuevo tipo de historicidad: pensar la temporalidad de lo fantasmal o espectral. El espectro retornado será siempre un (re)aparecido, como recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir en el futuro, como una promesa. Lo que retorna está siempre por venir y esta es la propuesta mesiánica del artista. No es posible comprender hoy ni su obra ni la sociedad sin entender esa condición espectral de los medios y de nuestro imaginario social plagado de víctimas, muertos y desaparecidos, que retornan como apertura hacia el porvenir y una realidad que no es más que la espectralidad a la que sirve la mente que ignora que la cultura, si bien es necesaria, también produce malestar.

En la escena española y universal Millares define, perfila y positiviza, apoyándose en el modelo de la tragedia, los conceptos abisales arriba mencionados: hombre agazapado, dominado y desaparecido y articulados en nuestro análisis a través de la noción de inconsciente.

En un mundo digitalizado tan influenciado en lo identitario por “las imágenes de la realidad”, se enfatiza esta estética de lo cruel, real, que vuelve a señalar los problemas metafísicos del ser, de la diferencia, la repetición y reproducción de la desigualdad social. La estética pauperista pone en discurso crítico las deformaciones del poder

(socio-político). En el siglo XX, la hermenéutica dejó en claro que es sobre la base de significaciones constituidas que se despliega y cambia de horizonte el ser humano. La vida humana es un largo devenir de significaciones e interpretaciones que ata constantemente el pasado con el futuro en el presente, desde los sentimientos de temor, angustia o esperanza. Sin embargo, falta dar cuenta de todas las posibilidades de significación del espíritu y de su función o lugar en la vida humana, y sobre todo prestar atención a aquellas formas de significación que en virtud de su equivocidad quedaron relegadas a un decir menor o disminuido (Murcia Conesa, A, 2004:pp 93-100).

Se trata de una estética que construye “imágenes reales” con esa intención, la de configurar una lectura-interpretación de la realidad. La neurociencia nos dice que el cerebro humano construye e imagina la realidad, que sólo los estímulos del mundo exterior son convertidos en “potenciales eléctricos” que son interpretados en la corteza frontal, con el reconocimiento previo, realizado sobre un background de memoria inconsciente. El cerebro hace hipótesis, responde con expectativas a la realidad y la construye, si bien no con absoluta arbitrariedad. Lo cierto es que el cerebro imagina la realidad. La estética pauperista hace representaciones, imágenes e intuiciones de realidad.

Es una estética que intenta representar el Real, naturaleza, realidad interior, realidad exterior y extender el campo de representación a través de formas. No es sólo un tema de foco, de enfocar otro aspecto de la realidad sino de crear objetividad y para ello apela a la ontología. El apelar a la ontología, Hausman y Ricoeur lo hacen con el fin de superar una paradoja. La paradoja es que, en su comprensión interaccionista del tropo, una metáfora fuerte crea un significado que es de alguna manera objetivo y veraz, sin embargo, este significado es nuevo, e independiente del sujeto, es decir que, antes de la metáfora, las condiciones no podrían sugerir el nuevo significado, ni significar los conceptos que lo habrían apoyado. Si el significado es nuevo, ¿qué es lo que alimenta el sentimiento de pertinencia? La relación entre la metáfora y Kant no es simplemente el producto de una coincidencia de trabajo y referencias en los dos eruditos. El fenómeno de la metáfora de la invención es una concentración del problema enfrentado por Kant en la *Crítica de la razón pura*. Enfocar el Real irrepresentable, y dar con ello una comprensión, acercando un conocimiento posible, objetivando dicho irrepresentable situando además este real en el cuerpo partiendo del mismo cuerpo. En Manolo Millares esta estética es una estructura carnal, de la carne y

su metafísica en la que el Real irrepresentable asume notas de espectro de lo más profundo de lo abismal inconsciente.

Una estética en cuyo análisis histórico hemos señalado las dinámicas entre los siguientes registros de significación: Construcción/ Destrucción; Primitivismo y vida cotidiana; subversión, crítica y antropopolítica. Dando articulaciones hologramáticas y geológicas, buscando restos arqueológicos.

En Manolo Millares es una estética que crea además espiritualidad, al poner en discurso la creación del homúnculo; el origen del acontecimiento del originario humano. Estética que recoge la huella y el fragmento que articula la transfiguración del fragmento en lo cotidiano. La misma recoge y enfoca lo cotidiano como una discontinuidad permanente, como un flujo de potenciales como su transfiguración en lo cotidiano. Ella enfoca la transformación como “transformación de algo”, e implica un cambio de forma, de modo tal que revela su verdadera naturaleza.

Las ideas contenidas en dicha estética por M. Millares pueden tratarse como imágenes-pensamiento; como ideas que se construyen como imágenes pregnadas de sentimientos, afectividad, emociones, sensaciones, son pensamientos pregnados instintivamente.

La estética de Millares organiza una Antropopolítica que señala la política de lo humano y lo humano de la política: una estética-ética. Además señala un problema metafísico del acontecer, el aparecer del ser, el *ereignis* heideggeriano, lo fundante, primigenio, lo primordial del ser. La acción política a través de su arte y la política de producción situándose en el escenario artístico.

Millares se apoya en un logocentrismo del habla, aquello que se dice sobre la identidad, el origen, la diferencia, de lo primitivo canario. Desde significantes personales tales como las visitas al Museo Canario, la pobreza de su familia en la posguerra, la represión, persecución y el confinamiento familiar; hasta la escena del arte del momento histórico en el que se inserta, que recoge el primitivismo (LADAC); con estos elementos Millares despliega un logocentrismo riguroso que articula un discurso en el que se señala lo originario (mesiánico) de la identidad; él mismo habla y escribe infinidad de cosas al respecto.

Construye Aporías, verdaderas construcciones mentales sin resolución y acaso sin contrastación en la realidad. Aporías que son más interrogaciones que resoluciones conceptuales, construcciones sin refutaciones en el plano metafísico y en el político interrogaciones y denuncias, que recogen las tesis del eurocomunismo y la izquierda

cristiana. Interrogaciones y denuncias que organizan un discurso de acción política hacia la resolución de la pobreza social más que a empoderar a una clase proletaria.

Millares despliega un discurso de imágenes-pensamiento que es el pensamiento del arte, en el que la imagen otorga la dimensión empírica de la “experiencia estética” en el receptor y el complejo conceptual deriva en un discurso mesiánico, onírico, metafísico y crítico.

Puede hablarse de una “estética de lo diferido”. Lo diferido en la representación del Real, de una ausencia de origen, de una falta, vacío de lo primordial, de ausencia en la subjetividad. Puede hablarse también de una estética de los duelos diferidos de la humanidad en su conjunto. Tal como lo diferido de la realización o cumplimiento de deseo, lo diferido del placer, lo diferido en el camino del ser, del acontecer y del aparecer, lo diferido de la angustia y del duelo. Se puede enunciar que la estética pauperista es una estética de lo diferido, cumple los mismos principios de representación. En la medida que no pretende dar con el origen verdadero, dado que no es tema de la estética, desvela el camino, la huella del significado y en este sentido hace posible los duelos de la existencia, aguas arriba hasta de la humanidad misma. Como estética de lo diferido señala las trazas, las huellas del significado enfocando el origen de lo humano y de la identidad: la atemporalidad y a-contextualidad como condición implícita en la formación de los significados que elaborará el sujeto histórico, tanto creador como espectador. Lo realiza en unión en conjunción a una disociación temporal fundamental que tiene lugar en todo proceso de significación. La significación queda así dada en dos registros uno atemporal y a-contextual y otro temporal. El significado está diferido con respecto a una deseada y postulada presencia, como imagen mental.

La estética que tratamos es una estética-ética, que se apoya en un logocentrismo que interroga y mantiene un problema metafísico en su seno; que construye aporías o enfatiza argumentos en las aporías de “lo humano”, que despliega un discurso de imágenes-pensamiento y que es una estética de lo diferido. Se trata de una estética que construye las aporías combinando-construyendo, haciendo construcciones mentales por contigüidad y analogías metafóricas, aporías sin resolución lógica. “Si la pobreza de lo humano es lo primordial del ser porque pretender su desaparición”. Esta aporía es construida por el artista tratado a partir de la metáfora cristiana, la ética humana y la biológica, en la traza, en la huella de la célula humana está el origen del ser humano.

Está en la contigüidad de la noción política de desigualdad, incompletud e injusticia, la denuncia y lo verdadero, está en definitiva en el contraste.

El régimen lógico de la deconstrucción señala contrastes, oposiciones conceptuales, desde el Caravaggio hasta Millares. Contrastes entre el habla y la escritura como lo señalan sus trabajos plásticos. Se trata de un logocentrismo empapado de fonocentrismo que refiere al privilegio del discurso del habla sobre la escritura; ¿se trataría de una estética que incluye la sonoridad? De hecho Millares participó con el grupo ZAJ de música.

Esta estética muestra una presencia la de la imagen aunque su significado está diferido. El realismo matérico enfoca una presencia contundente pero su significado está diferido. Dado que lo que aparece aquí y ahora, aparece en un espacio-tiempo actual.

Podríamos sostener que, si la cultura de Occidente entendió el cosmos en el siglo XVII con el concepto de Fuerza y en el siglo XIX mediante el concepto de Energía, hoy se abre hacia el concepto de Información. Desde esta frontera, que en la actualidad se abre en numerosas teorías, en el mismo ámbito de la cultura, hacia una complejidad creciente, el arte está verdaderamente incluido. La exploración e investigaciones del arte actual están volcadas hacia los patrones que permiten dar cuenta de dicha complejidad e interferencias; de un sin número de interfaces que permiten organizar la existencia en experiencias, como procesos de diseño. Complejos de información, sintetizadas por nuestros modos de memoria imperfecta, que llamamos creatividad y que se muestran sensibles a las pautas que son capaces de conectar. Ya no se trata de un orden de visión específico basado en un sistema monofocal, sino de una polivalencia de vectores entramados que se polinizan unos a otros y que incluyen desde la palabra, las geometrías, las ciencias, y el arte.

Desde el s. XIX pensar la irracionalidad en sus distintos ámbitos abrió la cultura a la consideración de lo abisal, de lo inconsciente y de lo otro del pensamiento, lo que se sitúa más allá del concepto, generando nuevas miradas y modos de visión inaugurando nuevas escenas artísticas. Permitió, en definitiva pensar el signo, los modos de escribir, la percepción y sus modalidades de existencia y ser, pensar el cuerpo. Abrió nuevas doctrinas sobre la interpretación y la creación artística. Es el cuerpo el que ve pero aquello visto es pensamiento. Transformando el cuerpo humano en una interrogación ¿es el cuerpo objeto o concepto? Articulando una mimesis que refleja otra relación entre ver y pensar y que contamina la escena artística que vamos describiendo en la que nace Millares.

La cultura visual pretende englobar, en un concepto común todas las realidades visuales y en particular aquellas que van desempeñando un papel relevante en nuestra cultura. Así, a las categorías tradicionales de la Historia del arte, se van sumando otras como la fotografía, el cine, la moda, el diseño, el comic, la danza, el teatro, la publicidad, el video, la performance, etc. Vinculados con el imaginario colectivo se va integrando un enfoque interdisciplinar que conjuga la Historia del arte con estas nuevas disciplinas, las humanidades y ciencias sociales. Señalamos también que nuestra cultura visual, constituida por imágenes producidas y manipuladas por el entramado social y provisto de un significado intencional, va imponiendo fórmulas de trabajo, nuevos campos temáticos, diversas innovaciones y fructíferas investigaciones. Dando lugar a una gran movilidad de conceptos y objetos entre disciplinas que borran las fronteras entre los distintos campos del saber. Hoy por hoy no hay fronteras muy estables entre todas las ciencias. La innovación se produce con la interpolinización entre campos. Hay que seguir al objeto de estudio a través de las muchas contaminaciones entre disciplinas. La antropología posmoderna que es la posterior a los años ochenta, la deconstrucción de la historia de las disciplinas, las teorías de los géneros de escritura, la crítica y las teorías literarias, las literaturas comparadas, la filosofía, la estética, las nuevas historiografías, van generando géneros confusos que argumentan el giro cultural en el que nace el concepto de cultura visual. Mezcla de géneros en la vida intelectual, en las doctrinas sobre la interpretación y en general en los trabajos sobre cultura visual contemporánea. Hipótesis, conceptos y objetos, métodos expositivos, viajan en las Humanidades y ciencias sociales para configurar y a la vez generar más cultura visual.

Pero nos preguntamos ¿Qué causa la vida de las imágenes? La cuestión hoy ya no es si la imagen es verdadera o falsa, sino hasta que punto pensamos que la imagen está viva. La gente en Occidente con la ayuda de los modernos, las vanguardias y las avanzadas intelectuales, dejó de creer que las imágenes estaban vivas y empezó a sostener que eran simples imágenes. Aparece aquí el registro de “lo auténtico” y “lo real” en un plano emocional, que es de una gran complejidad y que la estética trata de abordar en sus estudios. Si podemos deshacernos por completo de cualquier idea de verdad sólo nos queda este registro de lo auténtico que es tangente al de certeza. El complejo cultura visual permite mirar la propia experiencia de otra manera y ofrece un lenguaje para escribir sobre ello y crear una genealogía que de cuenta del presente que nos tiene perplejos, aún si ese presente tiene que ver con cosas que ocurrieron hace mucho

tiempo, como suele ser el caso con la Historia del arte. Nos permite ver cómo van surgiendo procesos históricos y también sentidos de exclusión o marginación de esos procesos históricos y aparece aquello que sigue retornando. Aquello que retorna toma la impresión de “lo auténtico” y los análisis estéticos hacen especial referencia a ello, sobre todo, en la dimensión metafísica que los atraviesa.

Nos preguntamos en esta investigación que es aquello que retorna en el arte, en la sociedad actual, en la de Millares, y no es mera reiteración. Hoy podríamos hablar de una sociedad que a través del desarrollo de las tecnologías de la comunicación ha abierto el territorio de una realidad espectral o fantasmática, que abren el campo a una experiencia en la que la imagen no es ni visible ni invisible, ni perceptible ni imperceptible. Las nuevas tecnologías en lugar de alejar fantasmas abren el campo a una experiencia singular con la imagen. Nuevas tecnologías multimedia, conforman la transformación del espacio público, aparecen como máquinas de producción de fantasmas y de una ontología de lo fantasmal, en la llamada cultura visual. Retorna toda la historia de las ideas filosóficas, la noción de Espíritu, el espacio virtual, una lógica de lo fantasmal y de lo abismal, diferente a la lógica binaria, aquella que desde el pensamiento platónico opone realidad e idea. Estos retornos nos permiten poner en cuestión todo el juego binomial que de ahí se deriva: vida/muerte, efectividad/inefectividad, presencia/ausencia, etc. Lo fantasmal estaría siempre en medio, entre uno y otro, entre lo presente y lo ausente, entre el vacío y lo pleno, entre lo actual y lo inactual, y nos permite pensar lo que no es, pensar en lo que existe pero a su manera. Lo que siempre será un “otro” por venir. Por otra parte, recalquemos aquí que el retorno de “lo otro” implica la necesidad de escucharlo, dejar hablar al espectro, de entregarnos a su voz. Desde la producción del creador hacer volver es con la voluntad del conjuro, de hacer venir con la llamada, convocar con el sentido de la conjuración. Actualizar para poder jugar con la pluralidad de sentidos de lo que es nombrado en el retorno, de las palabras, de los relatos y así innovar o recrear. Actualizar también para exorcizar casi mágicamente, por su sola presencia o recuerdo. Y que en Millares tendría cierto tono mesiánico, evangélico, a partir del manejo que se le da al lenguaje, que anuncia una realidad inexorable y su advenimiento para toda la humanidad. Todos los sucesos de la empiricidad que contrastan con una realidad ideal, son retomados en sus repertorios creativos: opresión, terror, exterminios, masacres, guerras, genocidios retornan. Entonces su obra invita a pensar un nuevo tipo de temporalidad y por ende

un nuevo tipo de historicidad: pensar la temporalidad de lo fantasmal o espectral. El espectro retornado será siempre un (re)aparecido, como recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir en el futuro, como una promesa. Lo que retorna está siempre por venir y esta es la propuesta mesiánica del artista. No es posible comprender hoy ni su obra ni la sociedad sin entender esa condición espectral de los medios y de nuestro imaginario social plagado de víctimas, muertos y desaparecidos que retornan como apertura hacia el porvenir y una realidad que no es más que la espectralidad a la que sirve la mente que ignora que la cultura, si bien es necesaria, también produce malestar.

Los autores trágicos dejando irrumpir la nada, abrieron una dirección en otro pensamiento, en “el pensamiento de lo otro”. El pensamiento deviene la expresión típica en la tragedia, *dissos logos* esto es “discurso racional” que conoce la ambigüedad, la duplicidad, con la aparición de una radical ambigüedad y duplicidad de la verdad. Esto es, la aparición de una verdad no es la aparición de una verdad incontrovertible, gobernada por la necesidad; pero la aparición de la verdad es un enigma, cualquier cosa que es y no es. Cualquier cosa que es en este modo es fundamentalmente enigmática. El ser del enigma, en este caso, consiste en el hecho de que tiene su fundamento en la nada a la par que en la necesidad.

La subjetividad en la época del nihilismo moderno es subjetividad cautiva, superficial y estéril, frente a ella el filósofo reclama fuerza y grandeza. El pensamiento del retorno es abismal y excesivo, es pensamiento trágico. Frente a la modernidad que se dispersa y finalmente se diluye en el vacío del nihilismo, el retorno pretende anular simbólicamente los fragmentos que constituyen la totalidad escindida. Tal como se viene diciendo Millares define y perfila los conceptos abisales arriba mencionados, hombre agazapado, dominado y desaparecido y articulados en nuestro análisis a través de la noción de inconsciente. Millares recurre a fuentes iconográficas prehistóricas y las toma como punto de partida para ir enlazando conceptos que van desde la distancia existente entre nosotros y este mundo y que señalan la escisión abismal que provoca esta distancia en la consciencia.

Vemos en el arte como un efecto de estructura, de la estructura estética en definitiva. Vemos que no vemos que vemos y no sabemos lo que vemos. La ideología o discurso estético pone en desocultación, deja ver, hace ver el inconsciente óptico que estructura una “forma estética” vista como mediadora y preparatoria la que conduce a la seducción.

La *destruktion* del órgano corporal y su reorganización en la mimesis parece regresar a través del realismo en las artes y sobre todo a partir de Duchamp a un lenguaje que refleja la diversidad de las ciencias del hombre y otra relación ver/pensar: es el cuerpo el que ve, pero aquello visto es pensamiento. La representación ya no es sólo retiniana ahora es del pensamiento. Se trató de sustituir la pintura-pintura por la pintura-idea. Esta negación de la pintura que Duchamp llamó olfativa y retiniana, es decir, puramente visual, fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el *Gran Vidrio* (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio. Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente...” (Coz, J.J, 2012, p.4).

Pero este pensamiento no es sólo racional es abismal, es pensamiento de las profundidades, y de lo otro del pensamiento. Se trataría de un sujeto creador que se enfrenta a los vacíos de representación, a las faltas de palabra, de testimonios en tiempos de silencio social. Tomemos un testimonio de Millares:

“Hemos sostenido la posición del arte contradictorio y de lo imposible como continuidad viable, apoyándonos en una desesperación casi íntima, portadora de antinomias formales vivenciales, como pensamiento de lo otro”. M.Millares, carta a Westerdhal.

El arte del siglo XX no ha cesado de sacar una gran parte de su energía creadora del riesgo esencial de tomar y mirar lo que desea. La afirmación de un derecho pleno al goce mortífero o placentero, a la liberación de la mujer, todo aquello que atañe a los cuerpos en general y a las prácticas sexuales que hacen del sexo mismo un terreno de exploración permanente, de formas, de registros, de gestos, un punto de apoyo para el pensamiento. “Intenté dar al gesto una calidad tan individual que se convertía en casi anónimo, como un acto universal”, este comentario de Joan Miró (Bozal, 1999, p.161) pone en registro lo que entendemos por pintura gestual.

La relación ver/ pensar que señala la mimesis de los lenguajes del realismo, ya que es el cuerpo el que ve pero aquello visto es pensamiento, en el caso del cine se traslada a ver/hablar. Para Deleuze crear una idea propiamente cinematográfica es realizar la famosa disociación ver/hablar. Por qué es propiamente cinematográfico hacer una disociación entre lo visual y lo sonoro. Es una idea muy cinematográfica, asegurar la disociación del ver y del hablar. De lo visual y de lo sonoro. Esto respondería a la pregunta ¿qué es tener una idea cinematográfica? Dirá el filósofo que todo el mundo

sabe en qué consiste, una voz habla de algo, al mismo tiempo, se nos hace ver otra cosa y cuando son traducidas, lo que se dice está debajo de los que se nos hace ver. Esto es muy importante, ya que el teatro no puede hacerlo. El teatro podría asumir las dos primeras oposiciones. Se nos habla de algo y se nos hace ver otra cosa. Pero no que aquello que se dice esté por debajo de lo que se nos hace ver – y esto es necesario, si no las dos primeras operaciones no tendrían ningún sentido, no tendrían casi interés – la palabra se eleva en el aire, al mismo tiempo que la tierra que se ve, se hunde cada vez más. Además, en todo esto no se suprime una historia, la historia está siempre allí ¿por qué la historia es tan interesante? Porque está todo esto otro por detrás. En la disociación ver/hablar puede alojarse un vacío que se puede fantasmaticar, en el que el espectador enganche su fantasía y goce estético.

Producir, interpretar y percibir son los tres ámbitos doctrinales a partir de los cuales leemos el lenguaje plástico. Sus creaciones son de causación mental antes que percepción o pura visión. Imágenes, sentidos y sensibilidad integran un lenguaje plástico. En él se expresan lo real, y su ausencia de representación, la materia y sus huellas, la realidad exterior y sus temáticas. Quedan prioritariamente señaladas “las arpilleras”, como estructura de borde, como el sueño que refiere en lo manifiesto a un real inconsciente personal que es el verdadero constructor del relato onírico. Es a partir del lenguaje plástico que se pueden describir vivencias, pensamientos, sentimientos, utilizando aquellos elementos conceptuales y visuales que le permitirán definir la diversidad de formas y representarlas, así como poder configurar imágenes, desarrollando al mismo tiempo la sensibilidad, la creatividad y la inteligencia. La percepción visual nos permite no sólo observar también distinguir y relacionar, analizar, interpretar y emitir juicios sobre lo que vemos, pero es en el cruce con lo inconsciente del productor y el espectador dónde se articula la mirada. Los estímulos sensoriales nos acercan cada vez más al mundo que nos circunda, y a la vez nos permiten imaginar otros mundos, como los de la fantasía. Lo real inconsciente poliniza la representación plástica de la realidad. Toda imagen visual así constituida está subsumida por ciertos elementos que conforman el lenguaje plástico visual. El lenguaje plástico está constituido por sus elementos: el punto, la línea, la forma bidimensional y tridimensional, el volumen, el espacio, el color, la textura que se interrelacionan e interactúan para construir la imagen; por la organización que siguen sus elementos como el equilibrio, el movimiento, el ritmo, la armonía, la simetría, la continuidad, la semejanza y la proximidad; todo esto constituye a las creaciones

plásticas. El lenguaje plástico es el ámbito del conjugado de imágenes, repertorios, sensibilidad, signos y sentidos personales. El lenguaje plástico denota una estética y un conjunto de núcleos de significación y semiosis.

La huella contiene el tiempo, ese instante de la huella, está y no es en el mundo, en la medida que su duración es aprensible y nos es dada como tal. Su remitir al origen, al inicio, articula otra temporalidad distinta del presente, está en el mundo pero no es. Como referencia al hoy, es instante, es presente, contiene el tiempo inaugural del origen, es todo el mundo. Es arqueología y signo. Ambas dimensiones presentes en la huella están también en su pintura como otro pensamiento. En suma, pensamiento de lo sensible diferente del conceptual. La huella, el rastro, es metáfora del tiempo, a partir de ella el tiempo primitivo es concepto. Millares construye una arqueología imaginaria no una ciencia, que busca más en la metáfora del otro y del inconsciente, del pasado desconocido y reprimido, para sacar a la luz el pasado.

Se van destacando en el centro de su pensamiento estético el análisis de la materia y los materiales, junto a elementos signícos objetivos. Ellos son las perforaciones, formas envolventes, quemaduras, imágenes difusas, agujeros, desgarros, vacíos, cosidos, zurcidos, ensamblajes, etc. Ello va conformando una narración que consigue liberar la imagen de la visualidad pura. El acento recae sobre la percepción y la sensibilidad para desembocar en las formas. En especial, una forma, la tragedia: la pobreza como desmesura de lo humano, como lo más real, lo que avergüenza a las sociedades, la que conecta con la España negra.

La estética pauperista señala una dimensión temporal que es posible analizar, si bien para ello debemos recurrir a otras teorías. Es una estética que refleja su tiempo y la historia (social, sagrada, política). Millares se apoyó en la prehistoria y en la arqueología como metáforas del origen, para construir un lenguaje visual que arranca desde lo primigenio, desde el comienzo del tiempo. Construye un Homunculo dotado de sentido humanista y diferenciando su arte de otros que también señalan la pobreza del ser (Burri, Pistoletto, americanos, etc). La experiencia humana por excelencia es la temporalidad y que sólo se puede abordar metafóricamente. Recordemos aquí que Borges ordena un discurso sobre el tiempo que discurre entre la metafísica, el mito, lo fantástico y la autobiografía. Su metafísica, que es singular y propia, juega con otras alternativas diferentes a las concepciones lineales clásicas. Hoy crece el interés por tratar su manera de pensar: su pensamiento conjetural, abismal, plagado de perplejidades. Comparándolo y rastreando con Wittgenstein, Derrida, Heidegger, Sartre, Merleau Ponty

y Foucault, vemos su particular manera de identificar, presentar y criticar los asuntos filosóficos. Borges identifica un tiempo originario, un *ereignis* que es un tiempo-invencción, que es tiempo que está antes del tiempo. Tiempo como recurso literario, como imaginación, como elusión y delusión, se acerca al tiempo mítico, al tiempo originario. El sujeto Borges encuentra la inmortalidad, supera la muerte y el olvido, pero no consigue superar ni al tiempo ni a la vejez, ni a la muerte, analiza esta serie intelectual en su metafísica del tiempo: inmortalidad, muerte y olvido, vejez y tiempo. Investigar lo originario es desplegar lo originario del sujeto, de la pulsión, de la tragedia; es describir las escenas fundantes del sujeto. En nuestro trabajo, es señalar las escenas fundantes del tiempo; del tiempo originario que está más allá de sí mismo, que precede al tiempo, que está antes del tiempo, hasta confundirse con la vida misma y que retorna en círculo. Tiempo que refiere a lo abisal de sí mismo. La concepción borgeana de un tiempo como recurso narrativo no refiere sólo a lo abisal, sí en cambio, señala lo otro del pensamiento y de la imagen, lo abismal integrado a un tiempo de lo más profundo, del eterno fluir de las cosas, de la vida, en definitiva configurando un pensamiento abismal. Al recontar, al narrar, al volver a relatar las historias de la humanidad, se guardan en el relato los trazos de lo histórico; de ello ni lo histórico ni el mito se escapa. Operación que también realiza Millares en el campo de la narración visual y escrita.

¿Empezó alguna vez la humanidad y el hombre? Tienen un origen mítico, porque la referencia histórica no dice; no puede decir, cuando comenzó a preguntarse por sí misma y los otros. Su origen es mítico, fue fundado por sí mismo en una forma de pensarse; cuando ordenó un pensamiento abismal sobre sí mismo. En ese instante constituyó en la intersubjetividad del lenguaje una referencia subjetiva y subjetivante. Una escena mítica que lo funda como protagonista de la misma. Sólo se trata de representación, mito, temporeidad. Esta es la razón por la que suele analizarse en su obra las referencias a la Biblia y a la Cábala. En ellas se dan cita el tiempo mítico, el tiempo histórico, el misticismo, el esoterismo y la metafísica del tiempo judeocristiana. Se da cita el silencio anterior a la primera noche del tiempo que será infinita. Hay en su texto *Sentirse en muerte* una experiencia mística, no metafísica del tiempo: el instante-eternidad; es sentir la eternidad en el instante, es el descubrimiento del eterno presente. En los repertorios plásticos y escritos de Millares podría hacerse una lectura similar; también en ellos se dan cita la experiencia mística de eternidad, el silencio, la palabra amordazada, el instante origen y eternidad.

Dos tiempos cruciales se reúnen en la historia rica y compleja de los primitivismos y los arcaísmos que han atravesado todo el siglo XX, después de evocaciones románticas y hasta exóticas, heredadas del siglo anterior, hasta expresiones mestizadas contemporáneas como *graffitis* y *tags*: la vuelta de los años 1920-1930 donde se constituyó el zócalo ideológico que ha permitido el maremoto en torno a la idea mítica de una infancia del arte. Y los años 1940, donde aparecen procedimientos múltiples que producen o simulan efectos de regresión, que se refieren a territorios prohibidos, que exploran otros lenguajes, y comprometen todos los excesos arcaizantes, en un cuestionamiento angustiado sobre la realidad y sobre la naturaleza humana. El ojo existe en estado salvaje, liberado de siglos de vasallaje a una función mimética y ya adquiridas en repertorios formales venidos de un entorno sumariamente llamados “arte negro”. Los artistas ensayan en torno a los años 1920 de reencontrar una pureza moral, una fuerza espiritual, una nueva base para una mitología del hombre moderno. Esta sed de una energía nueva, a la vez extática y melancólica, se apoya en el descubrimiento fascinado y posesivo de las artes primitivas y prehistóricas, a las cuales se asocia o conjuga un avance sin precedentes de estudios antropológicos y etnológicos llevados por Lucien Lévy-Bruhl, Leo Frobenius y Marcel Mauss. Además participa en ello el psicoanálisis, por entonces una joven ciencia, con los escritos de Freud ya traducidos, los primeros estudios de Lacan sobre el delirio paranoico en 1933, las fotografías de pacientes histéricas tomadas por Charcot, un complejo conjunto de nociones y representaciones que penetran las filas de la vanguardia literaria y artística. Reflexión fundamental sobre los grandes mitos de la sociedad, puesta al día en los abismos del individuo. Todo está en los términos del resurgir del instinto y del inconciente individual o colectivo, donde las pulsiones sexuales se mezclan con los objetivos revolucionarios. Sueño, creación artística y poética, palabra del espíritu, delirio paranoico, acto de locura, son la expresión primera de lo irracional. A este vasto movimiento crítico, que significa una desconfianza generalizada por la Historia y la noción de progreso, se junta el interés de todos los artistas, historiadores del arte, etnólogos, psicoanalistas, por la infancia y el arte popular.

La huella siempre incluye lo visible y lo no-visible, lo presente y lo ausente. Es visibilidad de lo indisponible o la ausencia que promete. La huella es el resto de metáfora que hay en el signo o concepto; ella condensa la afectividad, la sensación, los sentimientos unidos a una imagen que deriva en concepto. Una huella es concepto incompleto.

Millares toma la arpillera y la transforma desde objeto pictórico u objeto escultórico a objeto de pensamiento. Escoge materiales muy pobres desplegando una estética de lo pobre. Vale decir, un modo de habitar la sensibilidad que despierta la pobreza de lo humano, escogiendo como significantes privilegiados objetos pobres, originales, primigenios, arqueológicos, etc. Para desarrollar una visión pauperista del objeto de sus creaciones y un discurso sobre la pobreza. Lenguaje plástico montado sobre un fondo simbólico cultural: la pobreza como la gran crítica al poder terrenal. Un marcado anticlericalismo, pero recogiendo un cristianismo cultural secularizado, subrayando una obra contra el oro y el poder. En la pauta de los artistas matéricos, ya que los materiales de expresión escogidos son pobres, los que se encuentran los que ni se compran, los desechos y las basuras.

Configura la pobreza en el centro figural de su estética: como figura, como contenido, como metáforas de la realidad social, política y humana. Como pobreza emblemática y de materia. Lo real brutal.

Cabe entonces encontrar una diferencia más allá del ser y del ente, una diferencia que merezca ser entendida como juego de la huella de lo más originario. La presencia de lo más humano diferenciado de lo presente, dando una representación a lo humano. Esta presencia en la obra pictórica y en su lenguaje plástico no es otra cosa que el “ser sí mismo” o “ser él ahí”, el ser y estar en el mundo. De este modo sujeto y objeto conforman una unidad, no son entes separados. Su obra en el mundo, en el sentido de ocupado y familiar, es el ente que comparece dentro del mundo. Esta estética va conformando el estar en el tiempo, del ser personal y de la huella de lo más originario del hombre. La traza de lo originario que está ocupando el mundo. Vestigios que anuncian el ser del mundo, de lo más originario en unidad con el ser del artista.

En la intersección de estos tres registros : del ser personal, del originario del ser humano, de la huella, traza o fragmento que lo humano va dejando en este mundo, es posible encontrar el sentido de su estética y los significados de su obra. A la vez, por extensión, dar la posibilidad de hacer una lectura más general de la estética pauperista en los distintos movimientos artísticos. Sosteniendo el análisis en una mirada que arranque desde la segunda generación romántica en toda Europa que toma caminos paralelos a las transformaciones científico técnicas. La mimesis parece regresar a través del realismo y el naturalismo, pero el conjunto de lenguajes y movimientos refleja la diversidad de las ciencias humanas recién inventadas. La aparición de la antropología, la etnología, la geografía, la paleontología, la geología, la arqueología, etc, producen representaciones especulares de las mismas y la sexualidad es la que reconstruye el cuerpo.

Un pintor matérico como Manolo Millares comparte casi todas estas preocupaciones con los plásticos de su época; a través de la pobreza de los materiales utilizados, de desechos, y de basuras, la crítica a la sociedad y a ciertos regímenes políticos. Junto con ellos metaforiza

diversas figuras de la pobreza humana: metafísica, social y política. Hace una reflexión plástica sobre la pobreza sociopolítica vivida en los años de la posguerra española y europea. Una lectura de la pobreza del sujeto humano, la pobreza del cuerpo, la pobreza cultural. Un arte brutal, primigenio, primitivo, de lo más esencial del hombre. El cual se inscribe en una tradición artística europea que como hemos dicho, es originada en parte en Giotto y el Renacimiento temprano y que llega hasta nuestros días. La riqueza del hombre humilde, de lo más espiritual y esencial del ser humano, de quien se merece el reino de los cielos. Basuras, desechos, trapos y arpilleras, la pobreza tratada como “pro-forma”, como desnudez, como destrucción, origen y preñez; como matriz de lo que será (*Homúnculo*). Como crítica a toda sociedad injusta. Estética transformada en ética en metaforización: lo vergonzante e inmoral de la pobreza, lo transforma en ética civil. Nos dice el pintor:

“A la realidad actual llega mi libre protesta con el desgarramiento, las texturas acribilladas, la arruga de la belleza, la herida telúrica y la verdad pavorosa del homúnculo, de humildes sargas...”

En el ámbito personal, esta estética va anclada a diversos puntos. El primero a la pobreza y el hambre vividos por su familia en la posguerra. El desempleo del cabeza de familia, la muerte por tuberculosis de su hermano Sixto a los veinte años.

El segundo, la hipocondría muy marcada (y compartida con su madre, según el testimonio de su mujer Elvireta Escobio). El cual nos hablaría de una posible dimensión melancólica en su personalidad.

Un tercer punto, situado en su adolescencia, unido a las primeras experiencias amorosas, el erotismo unido a representaciones del propio cuerpo mutilado (obsesión por las momias) fragmentado, desunido, cosido, tan característico del cuerpo libidinal adolescente.

En el ámbito cultural a su vez, los anclajes de esta estética los podemos situar en torno al primitivismo de las culturas aborígenes canarias. En segundo lugar en el ámbito de las influencias recibidas del *Art Autre*, el Informalismo, el tenebrismo, etc. Un tercer punto en las críticas sociopolíticas al franquismo y los fascismos, en aquellos puntos de crítica social en los que la estética se transforma en ética civil. Por último anclada también en las mismas preocupaciones de su generación en Europa tanto en el cine, en la plástica y en la literatura.

Constituyendo diversos centros de sentido, predominando aquellos que definen la pobreza como la gran crítica al poder terrenal a un señalado anticlericalismo, pero que a su vez recoge un cristianismo cultural secularizado. Contra el oro y el poder de la iglesia y sus religiosos, político y social. En definitiva contra la acumulación de riqueza del oro y el poder. Definiendo como origen de la forma al hombre primigenio, desnudo, en su sola mismidad. La pobreza como lo más humano es el núcleo metafísico de su estética.

En suma la pobreza como destrucción, origen, preñez, matriz y “pro-forma” de lo que será. Un arte que muestra la pobreza como crítica sociopolítica. Que usa los materiales de la pobreza

como soporte de su discurso y lenguaje plástico, un arte pedagógico para enseñar a los pobres. Y que pone en discurso lo más espiritual, lo vergonzoso del pobre sujeto social; un arte que enlaza con lo primigenio, lo primitivo, lo originario del hombre que nace desnudo y pobre en lo esencial.

Un análisis de los “significados” de su obra podría señalar:

El hombre y su desnudez, nacido entre harapos, hombre-deshecho, árbol caído, cuerpo caído, grito, de este paraíso-.

El “homúnculo” –hombre originario, aún no hombre. El *golem* de la tradición judía. La imperfección humana, el hombre de la alquimia, el proyecto de hombre, con un perfil demoníaco, siniestro.

El hombre primitivo, sin la herencia de lo urbano, él de la comunidad primigenia, el hombre de comunidad.

El origen animal del hombre, el ser inconsciente –animal de fondo, abisal, bestia, bicho, animal desierto, abismal.

La muerte, y sus metáforas espaciales y temporales: espacio yacente, tumba, sarcófagos, de reyes, de políticos de hombres corrientes.

Mutilaciones sociales, políticas, individuales y metafísicas- mutilados de paz, cuerpo caído, asesinato del amor, grito-

Nihilidad, la nada en la conciencia del hombre contemporáneo-objeto sin nombre, torso vacío, torso para ejercicio de tiro,-.

Referencias a la tradición plástica-homenaje a Velázquez, crucifixiones, el negro y el rojo, el enano-.

La mudez, el silencio, sin palabras, el grito-el muro, el inquisidor el hueco-.la interrogación que se transforma en nada cuando es poder represor.

En definitiva puede apuntarse una estética de la pobreza en su dimensión sónica y hermeneútica en este creador y que comparte con otros muchos artistas hasta configurar una estética pauperista objeto de esta investigación. Recalcando que su lenguaje plástico y obra fue más allá del pauperismo.

BIBLIOGRAFIA

AAVV -"Manolo Millares", *Artistas Españoles Contemporáneos*, Cuenca.

AAVV.: "Violencia callada", Cambio 16, Madrid, 22 noviembre 1982 .

AAVV: "Manolo Millares, al fin confrontado con Alberto Burri", La Provincia, Las

Palmas, 28 abril 1977.

AAVV "*Del surrealismo al informalismo*" Arte de los 50 en Madrid, Edit

AAVV, *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Exposición de Museo Thyssen- Bornemisza, octubre 2012, Madrid.

AAVV: "*A los 70 años de la "deshumanización del arte": Ortega y las vanguardias*", Revista de Occidente, n° 168, mayo 1995

AAVV: "*Acento Cultural*", SEU, Madrid, 1958

AAVV: "*Alberto Greco (1931-1965)*", (textos de F. Rivas.comisario de la exposición; y de M. Millares; A. Greco; A. Saura; P. Fernández y E. Arroyo), IVAM, Valencia, 1991-92

AAVV: "*An endless adventure... an endless passion... an endless banquet. A Situationist Scrapbook*", Verso / ICA Pub., Londres, 1989

AAVV: "*André Bretón et le Surréalisme International*", Opas Inernational, n°123-127, abril- mayo 1991.

AAVV: "*André Bretón*", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991

AAVV: "*Appel et Alechinsky*", Fondation Maeght, Saint Paul, 1952 -1983

AAVV: "*Arte Italiana. Presenze 1900 -1945*", Palazzo Grassi, Venecia, 1989

AAVV: "*Automatismos paralelos. La Europa de los movimientos experimentales 1944 - 1956*", CAAM, Las Palmas, 1992

AAVV: "*Beuys en Viena*", Gobierno de Canarias, Canarias, 1991

AAVV: "*CoBrA posí CoBrA*", Provincial Museum voor Moderne Kunst, Oostende, 1991

AAVV: "*Concepta of Modern Art*", Thames and Hudson, Londres, 1990

AAVV: "*Crónica de la pintura española de postguerra. 1940-1960*", Galería Multitud, Madrid, octubre 1976 (textos de F. Calvo Serraller y A. González García)

AAVV: "*Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años 50 en Madrid*", Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1991 (coordinación general de P. Alarcó, y textos de A. Vázquez de Parga, I. Sotelo, J. Tussell y V. Nieto Alcaide)

AAVV: "*Documents relatifs á la foundation de l* Internationale situationnisme, 1948 - 57*", Ed. Allia, París, 1985

AAVV: "*Dubuffett*", *Les cahiers de la Pléiade*, Ed. Gallimard, París, 1946

AAVV: "*El arte abstracto y sus problemas*", Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1956 (textos de J. L. Fernández del Amo; S. Gasch; A. Cirici Pellicer; J. A. Gaya Ñuño; J. M^B Moreno Calvan; C. Lesea; F. Escrivá y M. Sánchez Camargo)

AAVV: "*El descrédito de las vanguardias artísticas*", Ed. Bume, Barcelona, 1980 (textos de V. Combatía; G. Jappe; S. Marchan; í. Rubio; A. Suárez; E. Subirats y M. Vidal)

AAVV: "*El Paso y otras vanguardias*". Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Islas Canarias, 1988

AAVV: "*Escritos de arte de vanguardia 1900 - 1945*", ed. por A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz, Ed. Turner, Fundación F. Orbegozo, Madrid, 1979

AAVV: "*Escuela de Altamira. Textos y conferencias*", Ed. Escuela de Altamira, Santander, julio 1950

AAVV: "Escuela Lujan Pérez. 75 Aniversario", Cabildo Insular de Gran Canaria, abril 1993

AAVV: "*España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976*", Col. Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gilí, Barcelona, 1976 (textos de V. Bozal; A. González Cordón; I. Julián; V. Ueó Ceñal, T. Llorens; S. Marchan Fiz; F. Martín Martín; L. Paramio; V. Pérez Escolano; I. De Sola - Morales)

AAVV: "*Exposición homenaje a Manolo Millares*", CSI del Colegio de Arquitectos, Murcia, abril 1980

AAVV: "*Exposición homenaje a Manolo Millares*", Galena Juana Mordó, Madrid, 1973 (textos de R. Alberti; J. Ayllón; A. Cirici Pellicer; J. Corredor Matheos; F. Choay; J. A. Franca; J. M^a Moreno Calvan y E. Westerdahl)

AAVV: "*Felo Monzón*", *Gobierno de Canarias*, 30 de mayo de 1986 AAVV: "*Lucio Muñoz*", Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988

AAVV: "*Francis Bacon. L'art de rimpossible*", Ed. Albert Skira, Genève, 1995 (prefacio de M. Leiris y entrevista de D. Sylvester)

AAVV: "*Gaceta de arte. 1932-1935*", Ed. facsímil del Colegio de Arquitectos de Canarias, 1989

AAVV: "*Homenaje a Eduardo Westerdahl*", *Basa*, n° 2, Pub. del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, diciembre 1984 (textos de A. Sartoris y E. Westerdahl)

AAVV: "*Internationale situationniste. 1958 - 69*", Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1981

AAVV: "*La ciudad de Las Palmas y la cultura modernista*", Excmo. Cabildo Insular de G. C., Las Palmas, 1989

AAVV: "*La cultura de entreguerras. Entre la desolación y el combate*", *Historia Universal*, n° 15, Siglo XXI, Historia 16, Madrid 1983 (textos de A. Aiacil; V. Bozal; F. Calvo Serraller; J. C. Mainer y R. Gubern)

AAVV: "*La Escuela de Nueva York*", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992

AAVV: "*La pintura informalista a través de los críticos*", Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961 (textos de C. A. Areán; J. de Castro Armes; J. E. Cirlot; J. A. Gaya Ñuño; L. González Robles y C. Popovici)

AAVV: "*La Sociedad de Artistas Ibéricos*", Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995

AAVV: "*L'Art Brut*", n° 1 - 8, Compagnie de l'Art Brut, publicaciones dirigidas por J. Dubuffett, París, 1964 - 1966

AAVV: "*Le surrealisme*", Musée des arts décoratifs, París, 1972

AAVV: "*Maestros del arte contemporáneo. Homenaje al grupo "El Paso"*", Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, XXV Aniversario de la Sala de Exposiciones

AAVV: "*Manuel Millares. Pinturas sobre papel y dibujos*", Galería Edurne, Madrid, marzo 1994 (textos de M. de Lucas y A. Navascués; M. Millares; P. Canelo y J. M. Bonet)

AAVV: "*Millares*", Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, octubre - diciembre 1988 (textos de J. M. Bonet; J. E. Cirlot; E. Crispolti; F. Choay; J. M^a Moreno Calvan y L. Vergine)

AAVV: "*Millares*", Cuadernos Guadalimar* n° 20, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, (textos de R. Alberti; M. Fernández Brasso; F. G. Delgado; M. Millares; A. Mousseigne; L. Soderberg; y R. Tió Bellido)

AAVV: "*Millares*", Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1975 (textos de V. Aguilera Cerní; S. Amón; C. Areán; A. Fernández Alba; J. L. Fernández del Amo; L. González Robles y J. M^a Moreno Calvan)

AAVV: "*Millares*", Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, (textos de R. Alberá, L. M. Bonet y R. Santos Torroella; antología crítica, catálogo, relación de obras, cronología, bibliografía, y texto de presentación de M. de Corral)

AAVV: "*Millares*", suplemento de cultura n° 199, *La Provincia*, Las Palmas, 26 noviembre 1992 (textos de J. Alien; J. Cruz Ruiz; J. Duran; G. García - Alcalde; J. L. Gallardo; M. Padorno; A. Puente; A. Sánchez; M. Santos y A. Zaya).

AAVV: "*Millares, Greco, Hidalgo, Marchetti*", Galería Edurne, 18 mayo 1965

AAVV: "*Millares, Saura, Tapies. El informalismo español. Las colecciones del IVAM*", IVAM, Valencia, 1991 (textos de J. M. Bonet; R. M. Masón y M. J. Borja - Villel)

AAVV: "*Miró*", Cuadernos Guadalimar, n° 19, Ed. Rayuela, Madrid, 1978, (textos de V. Bozal; E. Chillida; J. Dupin; P. Palazuelo; A. Saura; F. Calvo Serraller; L. Soderberg; A. Tapies; J. M. Ullán; A. Urrutia; J. A. Váleme y M. Zambrano)

AAVV: "*Ortega 1914: a los ochenta años*", *Revista de Occidente*, n° 156, mayo

AAVV: "*Pintura española. Aspectos de una década. 1955 -1965*", Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 (textos de C. Bernárdez; antología de textos críticos y declaraciones y escritos de los artistas)

AAVV: "*Pintura española. Aspectos de una década. 1955 -1965*", Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988

AAVV: "*Planas de poesía*", nº 1 - 14, Las Palmas, 1949 - 1951

AAVV: "*Planas de Poesía*", nº 1 al 6, Las Palmas, 1950 – 1951.

AAVV: "*Pollock and after. The critical debate*", Ed. by F. Francina, Harper & Row Pub., Londres, 1985.

AAVV: "*Primavera del 68*", El Mundo, Madrid, 30 de marzo de 1993.

AAVV: "*Primera Semana de Arte en Santillana del Mar. Del 19 al 25 de septiembre de 1949*", Ed. Escuela de Altamira, Santander, 1950

AAVV: "*Rafael Canogar. Obra gráfica 1959 - 1990*", Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1990 (textos de M. Rubio y M. Zugaza)

AAVV: "*Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*", Ed. Escuela de Altamira, Santander julio 1951

AAVV: "*Textos situacionistas. Crítica de la vida cotidiana*", ed. al cuidado de E. Subirats, Ed. Anagrama, Barcelona, 1973.

AAVV: "*Ver a Miró, La irradiación de Miró en el arte español*", CAAM, Las Palmas, 1993

AAVV: "*Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993

AAVV: "*ZAJ*", Gobierno de Canarias, Canarias, 1987 (textos de C. Gaviño de Franchy; W. Marchetti; D. Charles; J. Hidalgo; E. Ferrer y J. Díaz Cuyas)

AAVV: *Documentación del Santo Oficio de Canarias, 1520 -1530*, depositados en el Museo Canario, Las Palmas

AAVV: *Publicaciones de LADAC*, Ed, facsímil, Gobierno de Canarias, Canarias, 1990

AAVV: "*Lucio Fontana*", Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

AAVV; "*Dotremont et ses écritures*", Ed, Jean Michel Place, Paris, 1978

AAVV; "*Lucio Fontana*", Centre Georges Pompidou, París, 1987 AAVV: "*El Arte del S. XX*", Ed. Salvat, Barcelona, 1990

AAVV; "*Millares*", Ateneo de Madrid, febrero 1963 (textos de J. de Castro Atines; F. Choay; M. Millares; C. Lake y C. Areán)

AAW: "*Millares*", Museo Canario, Las Palmas, nº 1 - 11, 1967 -1970 AAW: "*Alberto Burri*", Musée National d'Art Moderne, París, 1972

ADORNO, Theodor, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1992.

AGUILERA CERNÍ, V.; *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca.

.*Millares, El Paso*, Monografía Nº 1. Edit. Graficas L. Perez Madrid, 1957.

. *El Paso, 1958, Cuatro Pintores españoles*, Edit . L Perez Madrid, 1958.

ALBARRACÍN, A.; "*Retrato de Pedro Laín Entralgo*", Madrid: Circulo de Lectores, 1988.

ALBERTI, R., *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca, 1998.

ALCOBENDAS, M.: "*Homenaje a Manolo Millares*", *Sol de España*, Marbella, 10 noviembre 1974.

ALECHINSKY, P.: "*Dotremont et COBRA FÓRET*", París: 1988

ALEMÁN GOMEZ, Ángeles, Tesis doctoral *La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares*, UCM, 2002.

ALEMÁN GOMEZ, A.: *"Millares: obra en Canarias"*, Gobierno de Canarias, Canarias,

ALEXANDRE, Blok, *Versos de la bella dama*, Valencia: Igitur, 2006.

ALEXANDRIAN, S.: *"Surrealist Art"*, Thames and Hudson, Londres, 1970.

ALIFANO, M., *Borges, Biografía verbal*, Barcelona: Plaza y Janes, 1988,

ALLEY, R.; *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca, 1998.

AMÓN, S.: *"Burrismo" e informalismo español*", El País, Madrid, 24 abril 1977.

ANBINDER, P. *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca, 1998.

APOLLINAIRE, G. *"Zona. Antología poética"*, ed. de S. Constante y A. Cousté, Tusquets Ed., Barcelona, 1980.

ARAGÓN, L.: *"Tratado de estilo"*, Ardora Ediciones, Madrid, 1994.

ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, Paris: Flammarion, collection Champs/arts. 1997, 2006, 2008.

AREÁN, C.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca.

ARGAN, G. C.: *"El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos"*, Ed. AKAL, Madrid, 1991.

ARGULLOL, R., *"Sabiduría de la Ilusión"*, Madrid: Ed. Taurus, 1994.

ARISTOTELES, *Metafísica*, Madrid: Gredos, 2002.

ARMAS, A.: *"Manolo Millares. Obra gráfica"*, Casa de Colón, Las Palmas, 1999.

ARMENGAUD, F.: *"Bestiaire CoBrA. Une zoo - antropologie picturale"*, Ed. La Différence, París, 1992.

ARMERO, G.: *"Alberto Burri en el Buen Retiro"*, El País, Madrid, 24 abril 1977.

ARNE De Boever, *Gilbert Simndon*, Paris: Seul, Reedición 2012.

ARTE, M-11, Sevilla, 1974.

ASHTON, D.: *"La Escuela de Nueva York"*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988.

- ATKINS, G.: *"Asger Jorn: The crucial years, 1954 - 1964"*, Ed. Yves Rivière, Londres - París, 1977.
- AVENE, I.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca, 1999.
- AVV: "La Escuela Lujan Pérez", Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1988 (textos de R. Monzón Grau - Bassas y A. Quevedo Pérez).
- AYLLÓN, J.: *"Millares"*, Ed. Daniel Cordier, 1962 -Declaraciones a la autora, Madrid, 1991.
- AZCOAGA, E.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca, 1999.
- BAATSCH, H. A.: *"Henil Michaux. Peinture et poésie"*, Ed. Razan, París, 1993.
- BACON, Jhon, *The theory of colouring*, London: Cambridge University Press, 2005.
- BACHELARD, G, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, 1966.
- BANCEL, Pascal Blanchard, *Zoos humains, de la Venus hotentote aux "reality shows"*, Paris: Editions La Découverte, 2002,
- BARBANTI, Roberto, *Musiques Arts Technologies / Music Arts Technologies / Músicas Artes*, Paris: L'Harmattan, 2001.
- BARNATAN, M. R.: *"La leyenda de un pintor"*, La Provincia, Las Palmas, 16 enero 1992.
- BARONE, Orlando, *Diálogos Borges Sabato*, Buenos Aires: Emecé, 1976.
- BARROSO, J.: *"El texto en la pintura de vanguardia"*, *Fragmentos*, nº17 - 18 -19, Madrid, marzo 1991.
- BATAILLE, George, *Teoría de la religión*, Visor, 1989.
- BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* London: Oxford, 1988.
- BENJAMIN, Walter; *Imaginación y sociedad: Iluminaciones*, Vol. I. Editorial Taurus, S.A. 2000.
- BERCIANO, M., *La crítica de Heidegger al pensar occidental*, Salamanca, 1990.
- BERTOZZI, M., *L'Immaginario urbano nel cinema delle origini*, Bologna: La veduta Lumière, 2001.
- BIRTWISTLE, G.: *"Living Art. Asger Jom's comprehensive theory of art between Helhesten and COBRA (1946 -1949)"*, Ed. REFLEX, Utrecht, 1986.

BLÁZQUEZ, M. G.: "*Las arpilleras de Millares vuelven a Madrid 20 años después de su muerte*", La Provincia, Las Palmas, 10 enero 1992.

BLUMENBERG, Hans, *La legibilidad del mundo*, Barcelona: Paidós, 2000.

Catherine Grenier, *Le Big Bang Moderne*, Paris: Ediciones Casus-Belli, 2010.

BOMBRICH, E, *Norma y Forma*, Madrid: Alianza, 1985.

BONET CORREA, A.: "*España país de pintores*", Cambio 16, Madrid, 18 julio 1988.

BONET, J. M.: "*Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*", Centro de Arte Las Palmas, 2001.

BONITZER, P., *Décadrages. Cinéma et peinture*, Paris: PUF, 1985.

BORGES, Evaristo Carriego, OC, V.1. Emecé, 2001.

BOSCH MILLARES, C.: *Correspondencia con M. Millares*, archivo M. Millares, Cuenca. 1999.

BOWNESS, A.: "*Moderna European Art*", Londres: Thames and Hudson, 1986.

BOZAL, V, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, V.I y II, Madrid: Visor, 1999.

BOZAL, Valeriano, Vol.I y II, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, Vol. I y II, Madrid: Visor, colección La balsa de la medusa, 2013.

BREA, J, L, *Las tres eras de la imagen, Imagen-Materia, Film, E-Image*, Madrid : Akal, 2010.

BRIHUEGA, J.: "*Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 -1931*", Cuadernos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

BRYSON, Norman, *Visión y Pintura*, Madrid: Alianza, 1983.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime*, Madrid: Akal, 2001.

BURUCÚA, J, E, *Historia, Arte, Cultura*, Buenos Aires: FCE, 2002.

CABANNE, Pierre, *Dialogues With Marcel Duchamp*, Washington: Lybrarie of Congres, 1976/ 99.

CABAÑAS, Kaira, *Le Nouveaux Réalistes a New York*, Paris: Centre Pompidou,

2007

CALABRESE, O, *De la semiótica de la pintura a la semiótica pictural*, Barcelona:Lumen,1980.

CALVO SERRALLER, F,: "*Millares*", Galería D'Art, Palma de Mallorca, 1983 - "*Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 - 1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*", Madrid, Alianza, 1990. *La invención del arte español*, Madrid: A. Machado Libros, 2013.

CALZADA, Cesar, "*Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*". Madrid: Cátedra, 2006.

CAMPOS, D.: "*Canarias prepara una gran antológica de Millares*", El País, 3 septiembre 1987.

CAMPOY, A. M.: "*Manolo Millares Sall (1926 - 1972)*", ABC, Madrid, 14 octubre 1972.

CANOGAR, R.: "*La modernidad europea presente en España*", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988.

CARDENAL, C,: "*Millares siempre es noticia*", *Cañarías 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992.

CARREÑO CORBELL, P.: "*LADAC. El sueño de los arqueros*", Gobierno de Canarias, Canarias, 1990.

CARRICK, Jill, *Grammaire de l 'Objet*, Paris: Centre Pompidou, 2007

CARROLL, Noel: "*Una filosofía del arte de masas*", Madrid: Edit. La Balsa de la Medusa, 2002.

CASTILLO, A. del: "*Obra gráfica completa de Manolo Millares, en Galería 42*", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 30 diciembre 1973.

CASTRO BORREGO, F.: "*Símbolos de transformación en la pintura contemporánea (Domínguez y Miliars)*", *Syniaxis*, nº 16-17, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

CASTRO, A.: *"El retorno al origen. Obra gráfica en la exposición de Manolo Millares"*, *El Mundo*, 17 agosto 1991.

CATÁLOGO RAZONADO: *Manolo Millares, Pinturas*. Alfonso de la Torre. Juan Manuel Bonet y Miriam Fernández. Coordinación Ana María García López. Fotografías del MNCARS, Edit: Fundación Azcona, MNCARS, 2004.

CERNUSCHI, C.: *"Jackson Pollock. Meaning and significance"*, New York, Icon Edition, Harper Collins Pub, 1993.

CHALUMEAU, Jean-Luc, Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours, Paris: Vuibert, 2006.

CIRLOT, J. E.: *"El arte otro"*, Barcelona, 1957

CIRLOT, L.: *"El grupo "Dau al Set"*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1986.

CLAIR, Jean, *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso y el arte de las vanguardias*, Madrid: La balsa de la medusa, 1975.

CODAX, M.: *"Manolo Millares vuelve a Gran Canaria"*, *La Provincia*, 20 marzo 1985

COHÉN, M.: *"Letras a un pintor ke kreia azer retratos imaginarios"*, Ed. Almarabu, Madrid, 1985

COLEMAN DANTO, Arthur, *El abuso de la belleza*, Paidós, 2005.

COMBALÍA DEXEUS, V.: *"Tapiés"*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1984.

COMETTI, J.-P., *Esthétique contemporaine*, Paris: Vrin, 2005.

COMETTI, Jean-Pierre *Art et facteurs d'art: Ontologies friables*, Paris: AMAZON, 2012.

-*Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Ob.C, T.XVI. Madrid, Amorrortu.

CONIL LACOSTE, M.: *"L'anthropofaune" momifiée de Millares"*, *Le Monde*, 5 enero 1972.

CONNOR, Steve, *Cultura postmoderna, Introducción a la cultura de la posmodernidad*, Madrid: Akal, 2000.

CORREDOR MATHEOS, J.: *"Graffiti: palabra y signo gráfico"*, *Fragmentos*, nº 17 - 18- 19, Madrid, marzo 1991.

- CORRESPONDENCIA con Agustín Millares Sall, archivo familiar de Agustín.
- CORRESPONDENCIA con Eduardo Westerdahl, Archivo Westerdahl.
- CORRESPONDENCIA con Jane Millares y Luis Jorge Ramírez, archivo.
- CORTANZE, G. de: "*Le monde du surréalisme*", Ed. Henry Veyrier, París, 1991.
- CORTÁZAR, J.: "*Rayuela*", Ed. Bruguera, S. A., Barcelona, 1988.
- COSTA, A. *Il Cinema e le arti visive*, Torino: Pampodilli, 2002.
- Costa, Mario, *Principios de una estética de la comunicación*, de 1986, en "*Conexiones, el arte, las redes, los medios de comunicación* " textos recopilados por Annick Burreaud y Nathalie Magnan, Paris: Escuela Nationale Supérieure des Beaux - Arts , 2002
- COUCHOT, Edmond, *Tecnología en el arte - desde la fotografía a la realidad virtual*, Nimes: Ediciones Jacqueline Chambon, 1998 .
- CRISPOLTI, E.: "*A. Burri, E. Morlotti, E. Vedova*", Galería La Salita, Roma, noviembre 1957.
- CUADERNOS GUADALIMAR,Nº 20, *Millares*, 1982.
- CURRIE, George, *An Ontology of Art*, London: Mac Millan, 1989.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Joél, *Crítica literaria y psicoanálisis*, Madrid: Akal, 1981.
- CHÁVARRRI, R.: *Manolo Millares*,Ministerio de Educación y Ciencia,Madrid, 1977
- Chiapello, Eve, y Luc Boltanski, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, AKAL, 2002.
- CHIPP, H. B.: *Theories of Modern Art*", University of California Press, California, 1968
- CHIRINO, M.: *Declaraciones a la autora*, Las Palmas, 1993
- DAMISCH, H., *L'épée devant les yeux*, Paris: Cahiers du cinéma, 1986.
- DANTE, Augusto Palma, *Borges, La ficción de la filosofía*, Buenos Aires: Biblos, 2010
- . *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris: Seul, 1993.
- . *La transfiguration du banal*, Paris: Seul, 1989.
- DANTO, Arthur Coleman, *El abuso de la belleza*, Paidós, 2005.
- DE AGAPITO, Rafael, *Comentarios a la obra de Gadamer*, Salamanca, Versión

online, 2004.

DE CORTANZE, George: *Le monde du surrealisme*, Paris : Ed. Henri Veyrier, 1991.

DE LA NUEZ SANTANA, J.L. “*El artista y el crítico*”Correspondencia entre Millares y Westerdhal, 1951-1969, Madrid: La Fábrica Editorial, 2011.

DE MURCIA CONESA, Antonio, *Retórica y Metáfora en la filosofía de Kant*, *Aletheia, Revista de Filosofía* N°33,2004.

DE LA TORRE, Guillermo: “*Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo*”, Edit. Edhasa, Barcelona, 1963.

DE LA TORRE , Alfonso , CATALOGO RAZONADO, M. Millares, 2004.

DEBRAY, CÉCILE, *Le Nouveau Realisme*, Paris: Centre Pompidou, 2007.

DEL TORO, Fernando, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires,: Galerna, 2008.

DELEUZE y GUATTARI, *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, 1997.

DELEUZE,G, *Diferencia y repetición*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005 .

. *Guest*, 1990, París:Négocio, 2007.

. *¿Qué es el acto de creación?*, Conferencia en College de France, 1990.

. *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

. *Qué es la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 1997.

DERRIDA y, John P. Leavey, Jr., Richard Rand, *Glas*, Univ.Nebraska Paperback, 1990

DERRIDA, J, *Gramatología*, Madrid: Pre-Textos, 1999.

. *La diseminación*, Traducción de José María Arancibia, Madrid: Fundamentos, 2007.

DERRIDA, J, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, Indiana: Mit Press, 2000.

DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

. *La parole soufflée*, Paris: Seul, 1997.

DERRIDA, John P. Leavey, Jr., Richard Rand, *Glas*, Univ.Nebraska Paperback, 1990 .

. *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989.

DERRIDA, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, Indiana:Mit Press, 2000.

DICKIE, Danto, *Theories of Art Today*, London: Noël Carrol, 2000.

- DILTHEY, *De Leibniz a Goethe*, México: FCE, 1979.
- DIONALD y COMETTI, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- DREW EGBERT, D.: "*El Arte y la Izquierda en Europa. De la revolución Francesa a Mayo de 1968*", Ed. Gustavo Gilí, Barcelona, 1991.
- DUGET Anne Marie, "*frustrar la imágenes, creaciones electrónicas y digitales* ", Ediciones Jacqueline Chambon, París, 2002.
- DOUGLAS McGill, *Studi e problemi di critica dal Arte*, Roma: Montirose, 1991.
- DUQUE, Felix, *Historia de la filosofía moderna, la era de la crítica*, Madrid: Akal, 1998.
- DURAN, J.: "*Millares, un artista objeto de falsificación*", *La Provincia*, Las Palmas, 1-noviembre 1990.
- ECO, U, *Opera Aperta*, Milano: Mondadori, 1986.
- ELDERFIELD, Jhon, *El fauvismo*, Madrid: Alianza, 1993.
- ERNST, M.: "*Escrituras*", Ed. Polígrafa, Barcelona, 1982.
- ESPINOSA, A.: "*Media hora jugando a los dados*", Circulo Mercantil, Las Palmas, 20 abril 1933, Ed.facsímil del Gobierno de Canarias, 1990.
- EVERITT, A.: "*El expresionismo abstracto*", Ed. Labor, Barcelona, 1984.
- FAURE, É, *De la cinéplastique à son destin social*, Paris: PUF, 1989.
- FERNÁNDEZ - GALIANO, L.: "*Cenizas de agosto*", Babelia, *El País*, 2 septiembre 1995.
- FERNÁNDEZ ALBA, A.: "*Hacia una arquitectura rural*", Acento Cultural, n° 2, diciembre 1958.
- FERNÁNDEZ BRASO, M.: "*La vigorosa presencia de Millares, diez años después*", *El País*, Madrid, 14 agosto 1982.
- FERNANDEZ GARCÍA, Ileana, *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas*, Bogotá: Univ. Javeriana, 2005.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E.: "*Poemas inéditos de Dionisio Ridruejo añaden luz a su contradicción política*", *El País*, 24 abril 1993.

FERNÁNDEZ, M^a A.: "*Julio Cortázar. 1984 -1994: Diez años de soledad*", Co & Co, Grupo Zeta, n° 12, febrero 1994.

FOCILLON, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Ediciones Colección Libros de Arquitectura y Arte, 1983. Traducido por Jean-Claude del Agua. Edición original : *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, París, 1943.

FOSTER, all., *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.

. *Diseño y Delito*, Madrid: Akal, 2004.

FOUCAULT, M.: "*Las palabras y las cosas*", Siglo XXI ed, Méjico, 1974 - "*Arqueología del saber*", Siglo XXI ed., Méjico, 1987.

FRANÇA, J. A.: "*Millares*", Ed. Polígrafa: Barcelona, 1977.

FRANÇOISE NEF, E, *Theory and Applications of Ontology: Art and Philosophical Perspectives*, London: Roberto Poli. 2009.

FRANKESTEIN, A.: "*Karel Appel*", Ed. Harry N. Abrams Inc., N. Y., 1980.

FREUD, S , -*Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*. Ob.C.T.XXII, Amorrortu.

- *Múltiple interés del psicoanálisis* .Ob.C V II .Biblioteca Nueva. Madrid.1979.

- *Psicoanálisis del arte*, Ob.C. Madrid: Amorrortu.

- *Tres ensayos para una teoría sexual*, Ob. C.Madrid: Nueva Visión.

-*Esquema del psicoanálisis*, Ob.C. Madrid: Amorrortu.

-*El porvenir de una ilusión*, Ob.C. Madrid: Amorrortu.

FROSARD, Andre, *ArtAujourd'hui, les rendez-vous de l'art*, Lille: EUF, 2000.

GADAMER, Hans, George, *Destrucción y Deconstrucción*, Salamanca: Sígueme, 1986

. *Verdad y Método*, Salamanca: Hermeneia, 2012.

GALLEGO, J.: "*Las artes plásticas, aquí y ahora*", *Revista de occidente*, n°1, 1980.

GAMONEDA, A.: "*Apunte breve, general e irreflexivo sobre la década de los setenta*", *Papeles Plástica*, Aviles, mayo -junio 1980.

GARCÍA - MOREDA: "*Manuel Millares o la pintura abstracta*", *Correo Español*, 10 septiembre 1969.

GARCÍA - OSUNA, C.: "*Manolo Millares, un pintor desgarrado en la obra y en la vida*", *Ya*, Madrid, 14 agosto 1982

GARCÍA DE CARPÍ, L.: "*La pintura surrealista en Canarias*", *Gaceta de Canarias*, Año II, n° 6, Canarias, 1980.

GARCÍA POSADA, M.: "*Casa con luz renovadora*", *El País*, 25 octubre 1992.

GAYA NUÑO, J.A., *Picasso*, Barcelona: Omega, 1950.

GAYA, R.: "*La "nacionalidad" del arte*", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988.

GILARDONI, Mario, *La racionalidad en el arte*, Gobierno de Canarias, 1999.

GOLDING J, *El Cubismo, Una historia y un análisis*, Madrid: Alianza, 1993.

GOMBRICH, E., *Historia del Arte*, Barcelona: Phaydon, 2011.

GONZÁLEZ GARCÍA, A, "*Esta no es la patria de la pintura*", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988.

GONZÁLEZ GARCÍA, CALVO SERRALER, MARCHAN FIZ, *Escritos de arte de vanguardia*,

GONZÁLEZ ROBLES, L. *Conversación con Ángeles Alemán*, Madrid 1992.

GOODMAN GOMBRICH, *Généricité et intertextualité dans le discours*, Lyon: PUF, 2000,

GOODMAN, N., *Langages de l'art*, Nîmes: Morizot Ed., 1999.

GRAHAN, Jhon, *Primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris: Flammarion, 2005.

GUASCH, A, M, *Autobiografías visuales*, Madrid: Siruela, 2009.

GUBERN, Román. *Historia del Cine*. Vol II. Edic. LUMEN, Barcelona 1973.

GUIGON, E: "*En torno al castillo estrellado*", *Atlántica de las artes*, n° 2-3, noviembre 1991.

GUILBAUT, S.: "*Reconstructing Modernism. Art in New York, París, and Montreal 1945 - 1964*", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.

GUTIÉRREZ, F.: "*Manolo Millares y el espíritu de la esperanza*", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 agosto 1972.

HAARH y Scheffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème s. à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

HEARTNEY, Eleonor, *Postmodernism*, London: Tate Gallery Publishing, 2001.

HEGEL, *Lecciones de estética*, Madrid: Akal, 2007.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, 2006.

. *Hölderlin y la esencia de la poesía* ", México: FCE, 2009.

. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en Heidegger, 1952,

. *El origen de la obra de arte*, México: FCE, 2009.

. *Tiempo y ser*, Madrid: Akal, 2010.

. *Ser y Tiempo*, México: FCE, 2009.

José Vivar, *Juan Gris: Vida, Obra y Escritos*, Galería Theo, 1986 ,Paris: PUF,1990.

HEREDIA, M° L: "*La obra de Agustín Espinosa*", *Atlántica de las artes*, CAAM, Las Palmas, nº 2-3, noviembre 1991.

HERNANDO, B.: "*Los Millares de Las Palmas*", *Tribuna*, 7 diciembre 1992.

HERRERA PIQUÉ, A.; "*Las Palmas de Gran Canaria*", Ed. Rueda, Madrid, 2005.

HORACIO POTEL, *Derrida en castellano*, página de Internet.

HUGHES, R.: "*Nothing if not criticar*", Harvill, Londres, 1990.

HUBERMAN- DIDI, G, *Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*, Córdoba: Edit. Carrascosa, 2004.

-*Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008

HUICI, F.: "*La herida obsesiva*", *El País*, Madrid, 24 abril 1977 -"*Millares esencial*", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992.

Humanidades/ Teoría y Crítica literaria. Madrid. 1ª ed. 1980. Reimpresión: 1988, 1990, 1993.

-*Humano demasiado humano*, Ob.C. V.III, Barcelona: 1992

INGARDEN, Roman, *Time and Modes of Being*, trad. Michejda, Charles Thomas, Illinois: Edit Springfield, 1960. Edición francesa: "*L'œuvre d'art*", *Bases ontológicas para una filosofía del arte*. Paris: SEUL, 2010.

JAMIESON, Lee, *Antonin Artaud: from theory to practice*, London: Greenwich Exchange, 2007.

JANES, C: "*La forma, espejo de lo "imagina!"*", en la poesía de Juan Eduardo Cirlot", *Revista de Occidente*, nº142, marzo 1993.

JIMÉNEZ, P.: "*Manuel Millares, del mito al pintor*", *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992.

JIMÉNEZ, S.: "*La ofensiva de Millares*", ABC de las artes, ABC, Madrid, 7 febrero 1969.

JORGE MILLARES, M.: "*Manolo Millares antes de dar "El Paso"*", *La Provincia*, Las Palmas, 18 junio 1992.

KOHLER, A.: "*Art espagnol de ce temps*", *Cooperarían*, nº 16, Zurich, 19 abril 1969.

KOMMERELL, Jacques, *Le chemin poétique de Hölderlin*, Paris: Vrin, 2000.

KORICCHI Mériam, *Esthétique contemporaine. Representation et fiction*, Paris: Gallimard, 2007.

KOSSLYN, Stephen Michael, *Image and mind*, London: Sttuarty, 2004.

KREMPEL Ulrich, *Detruire*, Paris: Centre Pompidou, 2007

LACAN, J, *El Seminario*, Buenos Aires: Paidós, 2006

LACOSTE, Jean, *La Philosophie de L'art*, Paris: PUF, 2006.

. *L'idée de beau*, Paris: Bordas, 1986.

LAGUNAS, Santiago, *El mundo y el arte abstracto*, Cuadernos Hispanoamericanos, T XVIII, nº 51, Madrid, III, 1954.

LAÍN ENTRALGO, P.: "*Querido Luis, hermano Luis*", *El País*, 25 octubre 1992.

LAMBERT, J. C.: "COBRA: un art libre", Ed. Chéne - Hachette, París, 1983 - "Le regne imagina]", Ed. Cercle d'Art, París, 1991.

LAMONT Michele, *Diferencias: Cultivando fronteras simbólicas y la elaboración de la desigualdad*, Paris: Editado Por Michèle Lamont y Marcel Fournier.

LAMONTL Michele, Annette Lareau Kristen M. Drummey *The Role of Cultural and Economic Capital in Art* – Edición castellana por Dorf, 2000.

LAUDE, Jean, *La peinture française et l'art nègre*, Paris: PUF, 2000.

LAURENS, Henri, *Botella y vaso*, Barcelona: Gilli, 1918.

LAWRENCE, M.: "Two friends: Chirino & Millares", *Castellana Magazine*, abril 1967.

Le BRETON, David, *Antropología del cuerpo en la modernidad*, Barcelona: Tusquets, 2002.

LEVINSON, Jhon, *Structure indiquée* in London: Morizot and Puivet, 2007.

LOGROÑO, M.: "Y el fondo se hace forma", Galería Juana Mordó, Madrid, 1990.

LOPEZ MANZANARES, J. A., *La renovación artística en la postguerra madrileña, 1945-1957*, tesis doctoral UCM, 2006.

LOTTMAN, H.: "La Rive Gauche", Barcelona : Ed. Tusquets, 1994.

LOUIN WOLHEIM, J, *L'Art*, Paris: Cel Publishing, 2011.

LUBAR, R. S.: "Millares y la pintura vanguardista española en América", *La Balsa de la Medusa*, n° 22, Madrid, 1992.

LYNCH, Enrique, *Jacques Derrida y la verdad en pintura*, Barcelona: Gilli, 2013.

LYOTARD, Jean -François *La Posmodernidad Explicada a Los Niños*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

. *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1989.

Madrid: Turner, 1979.

MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, Laussane: Edit. L'Age d'homme, 2000.

-*Malestar de la cultura*. Ob.C. Madrid: Amorrotu.

MALONE Meredith, *Du travail à l'oeuvre*, Paris: Centre Pompidou, 2007.

MALRAUX, *La condición humana*, Santiago de Chile: Andres Bello edit., 1990.

MALLARMÉ, *La Última moda*, Madrid, 2008.

- MARAFIOTI, R., *Charles S. Peirce: el éxtasis de los signos*, Buenos Aires: Biblos, 2005.
- MARCOS TRUJILLO, V.: *"Encuentros con Manolo Millares"*, Cañarías 7, Islas Canarias, 21 enero 1990.
- MARCUS, G.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Colección Argumentos, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993.
- MARCHAMO, S.: *Chavignier, Millares, Bemi, Fromangerel Holtartistes pour une action*, París, enero, 1971.
- MARCHAN FIZ, Simón *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Madrid: Akal, 2001.
- . *Historia General del Arte*, Vol I y II, Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- . *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- . *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza, 2012.
- MARRERO, V.: *"Crónica española"*, "Editorial: Punta Europa", *"Semblanza y Arte de Jorge Gramas"*, *"Un año de vida"*, en *Punta Europa*, Madrid, 1956 -1958.
- MARTÍN - SANTOS, L.: *"Tiempo de silencio"*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990
- MARX Karl, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Mc. GILL, Douglas, *Studi e problemi di critica dal Arte*, Roma: Montirose, 1991
- MECHANIC, Henrich, *Ethics and Politics of Translating*, Pier-Pascale Boulanger, 2000.
- MÉRIANES Korichi, A., *L'Esthétique*, Paris: Gallimard, 2007.
- MERLEAU - PONTY, *L'oeil et le esprit* Paris: Gallimard, 1985.
- . *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- MICHAUD Yves. *Filosofía y estética*, Madrid: Pre-Texto, 2008.
- . *Filosofía del arte y estética*, Paris: Disturbis, 2003.
- MIDDLETON, JC, *The Rise of Primitivism an its Relevance to the Poetry or Expressionism and Dada*, London: Oxford Editions, 1971.

MILLARES CANTERO, S.: "*Manolo Millares y su disidencia*", *Disenso*, n° 2, Las Palmas, enero - febrero 1993.

MILLARES SALL, A.: "*La palabra o la vida. Obra poética*", Biblioteca Básica Canaria, n° 35, Gobierno de Canarias, Canarias, 1989.

MILLARES, J.: *Declaraciones a Ángeles Alemán*, Las Palmas, 1992.

MILLARES, M.: *Correspondencia con Felo Monzón*, archivo familiar de Felo y Millares Sall, Las Palmas.

Correspondencia y notas sobre Manolo Millares Sal

- "El grupo El Paso en su primer año", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 17 mayo 1958

- "Las cuatro niñas", Ed. Aguilar, Madrid, 1973

- "Manolo Millares", V Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, Francia, 1973

- "1950. Las raíces de nuestra modernidad", *Cambio 16*, 18 julio 1988 - "Manolo Millares, destructor - constructor", en "Manolo Millares. Pinturas

- "Carta a Manolo Millares", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 21 septiembre 1960

- "Cinco momentos en cien años de arte español", Organización Sala Editorial,

- "Chillida y Millares", *Triunfo*, Madrid -Barcelona, 14 febrero 1970

- "Destrucción - construcción en mi pintura", *Acento Cultural*, n° 12-13, Madrid, 1961

- "El espacio forjado", Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994 - "Reflexiones ante una arpillera", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 22

- "El homúnculo en la pintura actual" y "Dos notas", *Papeles de son Armadans*, año IV, n° 37, Madrid-Palma de Mallorca, 1959

- "El Paso: sobre el arte de hoy en España", *Arte Vivo*, Valencia, 1959

- "El realismo matérico de Millares", *Atlántica de las Artes*, CAAM, Las Palmas, 1990

- "En la muerte de Manolo Millares", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15

- "España en la XXIX Bienal de Venecia", *Punta Europa*, Madrid, 1958

- "Este pintor se llama Manolo Millares", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 26 mayo 1953

- "Esto está hecho así y asao", ZAJ, Madrid, marzo, 1965

- "Exposición de la ACÁ", Casa de Colón, Las Palmas, 1980 - "Millares", Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981 WESTERDAHL, M.: Declaraciones a la autora, Madrid, 1991
- "García Castañón", 1983
- "Heridas abiertas", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- "Homenaje a Manolo Millares", *Triunfo*, Madrid - Barcelona, 3 febrero 1973
- "Informalismo", Ed. Omega, 1957
- "La fotografía en el arte actual", "Viola", "Frank Klirle", todos en *Punta Europa*, Madrid, 1958
- "La muestra del CAAM será la que a Manolo le hubiese gustado ver" (entrevista con M.Chirino), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992
- "La técnica de la mezquindad", *La Provincia*, Las Palmas, 14 marzo 1970
- "Los otros", en "Más allá de la muerte del autor" (Vol. 2), coord. por J. L. Moraza, Arteleku, *Cuadernos* n° 6, Diputación Foral de Guipúzcoa, Guipúzcoa, 1992
- "Manolo Millares y la "muerte del hombre"", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 10 julio 1968
- "Manolo Millares", Col. Guagua, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario, Canarias, 1980
- "Manolo Millares", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970
- "Manolo Millares", ídem
- "Memoria de una excavación urbana y otros escritos", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973
- "Millares o la realidad", *Informaciones*, Madrid, 17 agosto 1972
- "Millares y la belleza convulsa", *Cananas 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992 - "El paisaje después de la escritura", conferencia en el CAAM, Las Palmas,
- "Millares", *Coloquio*, Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,
- "Millares", Galena Juana Mordó, 1970.
- "Millares, 1926-1972", ABC de las artes, *ABC*, Madrid, 14 octubre 1972
- "Millares, en el amanecer del olvido", *El Mundo*, Madrid, 18 enero 1992
- "Millares, en el CAAM; desde la identidad del Museo Canario al "triunfo del blanco", *La Provincia*, Las Palmas, 25 noviembre 1992
- "Ni con lo bello ni con lo sublime: Millares", *Triunfo*, Madrid - Barcelona,

- "Opinión sobre la serie de mis cuadros Humboldt en el Orinoco", *Humboldt*, n. 37, Unterageri, 1969

- "Panorama del nuevo arte español", Ed. Guadarrama, Madrid, 1966

- "Prehistoria de Manolo Millares", Col. San Borondón, Ed. El Museo Canario, Las Palmas, 1974

- "Sarcófago inútil para Manolo Millares", *Canarias 7*, Islas Canarias, 21

- "Se llama Manolo Millares, nacido aquí", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 25 agosto 1965

- "Según los ejemplos más apremiantes del arte actual", El Ateneo, Madrid, 1963

- "Sus memorias pueden doler a mucha gente en Canarias" (entrevista con Elvireta Escobio), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992

- "Tenía una enorme curiosidad, le gustaba leerlo todo" (entrevista con M. Padorno), *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992

- "Un poema inédito de Manolo Millares", *La Provincia*, Las Palmas, 11 noviembre 1993

- "Una mirada sobre Millares", *Atlántica de las Artes*, CAAM, Las Palmas, 1990

- "Veinte años después", *Canarias 7*, Islas Canarias, 18 agosto 1992 - "Millares", Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Canarias, 1983, 1984, 1989, 1992, 1994, 7 mayo 1966.

MIRET, Rafael "*Luchino Visconti. La razón y la pasión*" Edt. FABREGAT, Barcelona 1978

MONTANI, P. *La soglia invalicabile della rappresentazione. Rapporto pittura-cinema*, MONTERDE Y TORREIRO, *Historia general del cine. Vol VII*. Edit. Cátedra, Madrid 1977.

MORALES, L., *La escritura de al lado: géneros referenciales: Todorov, Genette, Schaeffer*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2003.

MORENO CALVAN, J. M.: *El informalismo en la pintura*, Rev. *Acento Cultural*.

. *Manolo Millares*. Edit. Gustavo Gili: Barcelona, 1970.

MORENO CAMENO, M. A.: "*Consideraciones acerca del arte rupestre de los aborígenes canarios*", inédito

MORINEAU, Camille, *Dialogue avec Duchamp*, Paris: Centre Pompidou, 2007

MORIZOT Morizot, Jean., *Art, representation et fiction*, Paris: Vrin, 2005.

MORIZOT Morizot, J., et Roger Pouivet *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris: PUF, 2012.

MORRIS, Charles, *Estética y teoría de los signos*, Madrid: Alianza, 1981.

MOSHE Barasch *Teorías Del Arte: De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1999.

MUESLEAU, Arthur *L'étude de la métaphore*, Paris: Vrin, 2000.

MUSSANO, Gil, *Modulación y estilo: un encuentro entre ética y estética*, Mussano, Gilda, Señales, Buenos Aires, 2000.

NADEIJEN Laneiryie- Dagen, J, *Leer la pintura*, Madrid: Larousse, 2008.

NEGRO, Sancho.: "*Feito*", "*Tapies*", "*España en la XXIX Bienal de Venecia*", "*Los Toros de Guisando*", "*Rivera*", "*Zabaleta y su ventana*", "*Chillida*", "*Canogar*", "*Pon?*", "*Saura*", "*Solana en Club Urbis*", "*Oteiza*", "*Chirino*", "*Otro arte o el tiempo perdido*", "*Cumella*", "*Vicente Pérez Bueno*" y "*Otro arte*", todos en *Punta Europa*, Madrid, 1956 - 1958

NELSON GOODMAN, J, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* Hackett Publishing, 1998. Reeditado por Lumen, 2000.

NIETZSCHE, *Elementos para la genealogía de la moral*, Ob.C. V.III, Barcelona: 1992.

--*Consideraciones intempestivas*, I-II, 19[118].

NOCHLIN, Linda *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* revista Art News, N.Y: 1971.

NOVOTY, Fritz, "*Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*", Madrid: Cátedra 1994.

NUEZ CABALLERO, S. de la: *La literatura de los siglos XIX y XX*", *Historia de Canarias*, nº 50, Ed. Prensa Ibérica, Las Palmas, 1991.

ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Col. Austral, Ed. Espasa Calpe, Madrid, (1925), 1993.

ORTEGA, L.: *Homenajes a Millares*", *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 10 marzo 1973.

ORTIZ, A., Piqueira, M., *La pintura en el cine. Representación visual*, Barcelona: Einaudi, 2002.

O'SHANAHAN JUAN, C.: *Antropología canaria*, Excmo. Cabildo de Gran Canaria, 1979.

PABLOS: "Arte no figurativo español, en la mejor colección del mundo", *Faro de Vigo*, 19 junio 1987.

PADORNO, M.: "Oí crecer las palomas", Gran Canaria, 1955 "Torquemada", publicación con la carpeta "Torquemada", Ed. Galería Juana Mordó, 1970

PALENZUELA, N.: "El proceso de las revistas: de "La Rosa de los Vientos" a "índice"", *Atlántica de las artes*, CAAM, Las Palmas, nº 2-3, noviembre 1991.

PANOFKY, E., *Tre saggi sullo stile: Il barocco, il cinema*, Milano: Etrumis, 1996.

PARDEY, Andres, *Le Nouveau Realisme*, Paris: Centre Pompidou, 2007.

PARCERISAS, P., *Duchamp en España*, Madrid: Siruela, 2009.

PARDO, J, L., *Las formas de la exterioridad*, Salamanca: Universidad, 1998.

PARR, Adrian, - *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory and language*, Paris: Book London, S,L, 2008.

PARRÉ, A.: "Inicios de una colección", un recorrido por el mejor arte contemporáneo español", *ABC*, Madrid, 3 junio 1987.

PASSERON, Jean-C, *Mélanges sur les beaux-arts... par un amateur lyonnais*, Paris: Jean Poussin editions, 2000.

PAZ, Octavio.: "Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp", Ed. Alianza Forma / Era, Madrid, 1991.

. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Enero 1987, 2ª edic.

julio 1989, 3ª edic. nov. 1990. Editorial Seix Barral, S.A. 1ª edic. en Biblioteca de Bolsillo.

Barcelona, 1990.

PEREZ BASTIAS, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando .*Las mentiras sobre el cine español*. Edit..Royal Book . 2006.

PETROSINO, Silvano, *Jacques Derrida et la loi du possible*, Paris: Les Editions du Cef, 1994.

PICASSO, P.: "Picasso écrits", Reunión des Musées Nationaux, Ed. Gallimard, París, 1971.

- PICÓN, G.: *"Le surréalisme, 1919 - 1939"*, Ed. Skira, Geneve, 1988
- PIROVANO, C.: *"Burri"*, Arnoldo Mondadori Ed. Milano, 1984
- POPOVICI, C.: *"Millares"*, El Ateneo, Madrid, 1957.
- PIZARRO, A, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago de Chile: Ed. Universidad de Santiago de Chile, 1994.
- PLOTINO, *Eneadas*, Madrid: Gredos, 2000.
- PORTERA, A.: *Declaraciones*, Madrid, 1991.
- POUIVET, R, *L'ontologie de l'oeuvre d'art de Roger Pouivet* Paris: PUF, 2010
- POUIVET, R., *Art et representation*, Paris: Vrin, 2006.
- Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972
- PUENTE, A.: *"Los heraldos negros de Manolo Millares"*, *La Provincia*, Las Palmas, 16 enero 1992.
- QUESADA, A.: *Obra Completa*, Tomo 5, edición y prólogo Lázaro Santana, Gobierno de Canarias, 1986.
- QUILLOT, Roland, *Philosophie de l 'Art*, Paris, Ellipses, 1998.
- QUINTANA, Angel *El cine italiano 1942-1961: del neorrealismo a la modernidad* Edit. PAIDOS, Barcelona 1997.
- RAGGHIANI, C.L., *Arti della visione, I, Cinema*, Torino: Molmena, 1997.
- RAMÍREZ, Juan Antonio.: *"Medios de masas e Historia del Arte"*, Edic. Cátedra, Madrid, 1981.
- La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)*, Madrid: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.) Volumen XVIII, 2006.
- *"Ecosistema y explosión de las artes"*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1994.
- *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*, Barcelona: Serbal, 1996.
- *El Objeto y el Aura*, Madrid: Akal, 2009
- RAMOS, Francisco, José, *Estética del pensamiento: La invención de sí mismo* , Madrid: Fundamentos, 2008.
- RANCIÈRE, J. *Et tant pis*, Paris: Éd. Amsterdam, 2009.

READ, H.; "A concise history of Modern Painting", Ed. Thames and Hudson, Londres, 1986.

REMO BODEI, *La filosofía del siglo XX*, Madrid: Alianza, 2001.

RENAU, J.: "Arte en peligro 1936 - 39", Ayuntamiento de Valencia, 1980.

RETAMOSA, Roberto, *Borges, Gironde y Gonzalez Tuñón*, paisajes urbanos, Buenos Aires: Journal de Poesía, 1999.

REVISTA de filosofía –*Estudi d'Éstetica*, Volúmene 23 – Milano: Montenori, 1996.

REYES García, Eduardo, *La deconstrucción en Derrida*, Buenos Aires: Lumeo, 2005.

REYES García, *Derrida, Jacques*, Traducción de María Cecilia González y Dardo Scavino, *La verdad en pintura*, Barcelona: Paidós, 2001,

RICOEUR Paul, *Lo mismo como otro*, Madrid: siglo XXI, 1996.

RICOEUR, P, *La metáfora viva*, Madrid: Trota, 2000.

RICOEUR, P, *Tiempo y narración*, Madrid: Siglo XXI Edit, 2006.

RIPA, Cèsare. *Iconología*. Vol II. Madrid: Akal, 2007

RODRIGUEZ GONZALES, Mariano, *La teoría nietzscheana del conocimiento*, 2010

.

RODRIGUEZ MALDONADO, R, *La poética del deseo*, Buenos Aires: UMI, Arbor, 2000.

RODRIGUEZ TOUS, J, A., *Idea estética y negatividad sensible: la fealdad en la estética de Kant a Rosenkratz*, Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, 2009.

RODRÍGUEZ GAGO, V.: *Imagen del fakir en el túnel*, Canarias 7, Islas Canarias, 18 agosto 1992.

ROGER POUIVET, A, *El arte de masas en cuestión*, Barcelona: Gili. 2001.

ROHAN BASTIN, *La historia de la cultura popular*. Buenos Aires: Endimione, 1999.

ROHAN BASTIN, *New Art, Globalisation and Conflict*, London, 2001.

Roma: Mondati, 1999.

ROSENBERG Harold, *La dé-définition de l'art*. Paris: Flammarion, 1972.

ROSENBLUM, Robert; *Cubism and Twentieth-Century Art*, Nueva York: Abrams, 1976.

RUBIN, Héléne Seckel-Klein, *Les Demoiselles d'Avignon* New York: Museum of Modern Art, 1994 .

RUBIO NAVARRO, J.: "1960. Por encima de las circunstancias", *Cambio 16*, Madrid, 18 julio 1988.

- SADOUL, J.: "*El tesoro de los alquimistas*", Ed. Plaza y Janes, Barcelona, 1972
- SADOUL, J.: "*Entrevista con Miró*", Ronda Iberia, n° 30, 1971
- SAEZ, R.: "*Millares*", *Arriba*, Madrid, 10 octubre 1976.
- SALMERÓN INFANTE, Miguel, *Hegel y Rosenkratz*, Artículo presentado en el congreso de Málaga sobre Hegel, 2009.
- SANTAMARÍA, L.: "*Manolo Millares, o la belleza de los harapos*", *La voz de Albacete*, Albacete, 5 diciembre 1982.
- SANTANA, L.: "*Informe sobre Manolo Millares. Años de aprendizaje*", *Bellas artes*, Las Palmas, año III, n° 18, noviembre - diciembre 1972.
- . *Prehistoria de Manolo Millares*, Las Palmas de G. Canaria, 1974.
- SANTOS TORROELLA, R.: "*Manuel Millares en su isla*", *El Noticiero*. La Palmade G. Canaria, 1997.
- SANOUILLET, Michel, *Duchamp, Marcel, "A propos of the Ready-made"*, New York: Da Capo Press, 1973
- SARTORIS, A.: "*Felo Monzón*", Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1965
- SARTRE, Jean Paul. *Lo imaginario*, Buenos Aires: Losada, 2000.
- . *Critique de la raison dialectique*, Paris: Gallimard, 1960.
- SASTRE, Antonio, "*Arte como construcción*", *Acento Cultural*, n°2, SEU, Madrid, diciembre 1958
- SAVATER Fernando, *Borges una escritura desbordante*, Artículo en Internet, 1999.
- SCIASCIA, L.: "*El Archivo de Egipto*", Ed. Bruguera, Barcelona, 1984.
- SCANDELARI, J.: "*50 ans de Surréalisme*" (video), Centre Georges Pompidou
- SCHIER, Lopes, *L'Art énigmatique*, Paris: Vrin, 2001.
- SCHLEGEL, F, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid: Akal, 1996.
- SEAN, B, Carroll, *Study Brave Genius: Scientist, a Philosopher*, London:, 2013.
- SEARLE, Jhon, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*, London: Cambridge University Press, 2001.
- SCHWITTERS, Kurt, *Textes autobiographiques, "Banalities"*, Paris: Edit. G. Leibovici, 1990,

SEGALEN, Victor, *Ensayo Sobre el Exotismo: Una Estética de lo Diverso y Textos Sobre Gauguin y Oceanía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

SIERRA, R.: "*La fecunda transgresión de un tiempo sombrío*", *El Mundo*, Madrid, 25 noviembre 1992.

SILBERMANN, A. "*Sociología del Arte*", Edit. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

SIN FIRMA: "*El grupo 'ZAJ', en París*", *El País*, Madrid, 19 febrero 1977.

SIN FIRMA: "*El impacto de Miró*", *El Mundo*, Madrid, 15 abril 1993.

SIN FIRMA: "*El mundo dramático de Manolo Millares*", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 28 enero 1976.

SIN FIRMA: "*El Museo español de Amos Cañan*", *Agenda Cultural*, n° 26, Madrid, junio 1987.

SIN FIRMA: "*Manolo Millares*", *Ibérica*, 15 noviembre 1972.

SOBRE PAPEL, Galería Jorge Mará, Madrid, mayo -junio 1991

SOLER, Francisco *El origen de la obra de arte y la verdad en Heidegger*: seguido de la traducción del ensayo de Heidegger "El origen de la obra de arte" y del vocabulario filosófico de Heidegger, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Extensión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, 1953 .

SPECTOR, Jack, *Psicología del proceso creativo* México: FCE, 1984.

STAMATU, H.: "*Millares en el Ateneo*", *Punta Europa*, Madrid, 1957

SWAN, M.: "*Burri patches a picture*", *Art Digest*, N. Y., diciembre 1953.

STELLA, DOMINIQUE, *Travail et Realisme*, Paris: Centre Pompidou, 2007.

STRINATI, Claudio, *Caravaggio*, Roma: Skira, 2010.

SUEIRO SEOANE: "*Publicidad en posguerra*", *Revista Minerva*, IV época 06, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

Hélène Seckel-Klein , *Les Demoiselles d'Avignon*
New York:Museum of Modern Art, 1994.

TADEUSZ Kantor, *Teatro de la muerte y otros ensayos*, 1944-1986, Buenos Aires: Lumen, 2010.

TALON HUGON, Carole, *L 'Esthétique*, Paris: PUF, 2004.

TAPIÉ, M.: "*Esthetique autre*", París, 1956 "*L'aventure informelle*", París, 1957.

- TÀPIES, Antonio, "*Memoria personal*", Ed. Seix Barra!, Barcelona, 1983.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética III: La estética moderna, 1400-1700, / Vol. IV*, Madrid: Akal, 2004.
- TELLEZ, Fred y Bruno, *La entrevista de bolsillo: Jacques Derrida responde a Freddy Téllez y Bruno*, Bogotá: Universidad Javeriana del Cauca, 2005.
- TEILHARD de Chardin, *Activación de energía*, París: Le Seuil, 1963.
- TORRES GARCÍA, J.: "*Universalismo constructivo*", Alianza Forma, Alianza Editorial, 1984.
- TOUSSAINT, L.: "*El Paso y el arte abstracto en España*", Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1983.
- TRABA, Marta "*En el umbral del arte moderno, Velázquez, Zurbarán, Goya, Picasso*", Edit. Universitaria de Puerto Rico, Puerto Rico, 1973.
- TRÍAS, E.: "*Lógica del límite*", Ensayos, Ed. Destino, Barcelona, 1991.
- TTAPIÉ, M., "*Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*". Cit. por L. Toussaint: "El Paso", Cuadernos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, Madrid. 1983.
- Universal*, Barcelona, 16 marzo 1966.
- UREÑA, G.: "*Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*", Ed. Itsmo, Madrid, 1982.
- VAN INWAGEN, Peter, *Ontology, Identity, and Modality: Essays in Metaphysics*, London: Cambridge University Press, 2002,
- VILA, E.: "Emilio Vedova, Alberto Burri", *Arti Visive*, n° 3 -4, Roma, 1955
- VILLENA, L. A. de: "Fulguración de precipicios", *El Mundo*, Madrid, 18 enero 1992
- VIRILIO, Paúl: "Estética de la desaparición", Edit. Anagrama, Barcelona, 1988.
- WERCKMEISTER, O. K.: "The summit meeting of revolutionary Art: Trotsky, Rivera And Bretón at Coyoacan, 1938", *L'Art et les Révolutions, Section 2, Congrès International d'Histoire de l'Art*, Estrasburgo, 1992.

WESTERDAHL, E.: *Correspondencia con Manolo Millares*, Madrid: Ministerio de cultura, 2011.

. *Manolo Millares*, Col. La Guagua: Las Palmas de G. Canaria, 1980

WILLIAMS, Raymond *Palabras clave*, Madrid: Ediciones Nueva Visión, 2000.

WOLHEIM, M. *The Art*, London: Mairgooli, 2005.

WORRINGER, W, *Abstraktion, contribution à la psychologie du style*, Paris: Klincksieck, 1978.

WOTLING, Patrick, *Nietzsche et le problème de la civilisation*, Paris, PUF, reed. 1999.

YOURCENAR, M.: "*Opus nigrum*", Ed. Alfaguara, Madrid, 1985.

ZAYA, A.: "*Asesinato del amor, de Manolo Millares*", Sala Luzán, Zaragoza,

. "*Nueva York: unos pocos se abren camino*", *Cambio* 76, Madrid, 18 julio 1988.

. *Millares-Manolo Millares*, Gob. de Canarias: Las Palmas de G. Canaria, 1992.

ZEMACH, Eddy, *Real Beauty*, N.Y: Pen Estate University Press, traducción de Alfredo Muñoz Bretón, Madrid: AKAL, 2000.

ZEMACH, Eddy, *The reality of meaning & the meaning of "reality"*, London: Phaydon, 2001.

ZIZEK, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Letra viva, 2008.

OTROS

Millares 1966, Película rodada por Alberto Portera, duración 22 minutos.

Millares 1970, *I y II*, Película rodada por Elvireta Escobio y M. Millares. durc. 22 minutos.

Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares, 2005, Duración 97 min. Director Juan Millares Alonso. Guión : Juan Millares Alonso.

